Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

Núm. 12 · 2023



[publicacions] urv

Dades catalogràfiques. Servei de Biblioteca de la Universitat Rovira i Virgili

Estudis de Literatura Oral Popular [Recurs electrònic]. = *Studies in Oral Folk Literature* – Revista electrònica. – N. 12 (2023)- . – Tarragona : Publicacions URV, 2023 -

Anual
Títol variant : Studies in Oral Folk Literature
Textos principalment en català, però també en castellà, francès i anglès
Publicació realitzada per l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili
ISSN 2014-7996
Accés lliure: http://revistes.publicacionsurv.cat/index.php/elop/index

1. Tradició oral - Revistes. 2. Literatura popular – Revistes. 3. Tradició oral – Història i crítica -- Revistes. 4. Literatura popular – Història i crítica -- Revistes. 4. Folklore – Revistes. I. Universitat Rovira i Virgili. Arxiu de Folklore . II. Publicacions URV. III. Studies in Oral Folk Literature Títol.

Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

Secretaria
Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Av. de Catalunya, 35
43002 Tarragona
www.arxiudefolklore.cat
folk@urv.cat

Edita
Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Av. de Catalunya, 35 · 43002 Tarragona
www.publicacions.urv.cat
publicacions@urv.cat

ISSN: 2014-7996
Dipòsit legal: T-1198-2012

Amb el suport del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) (2021 SGR 150) i de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català.

Taula de continguts

Notícies · News

Presentació

Presentation

Presentem el número corresponent a l'any 2023 de la revista *Estudis de Literatura Oral Popular*, que recull set estudis que analitzen aspectes tan diversos com tòpics lírics, sistemes semiòtics, cançons occitanes, vestimentes, recreacions literàries o tòpics meteorològics, tots en relació amb els estudis etnopoètics.

Enceta el número Óscar Abenójar Sanjuán, d'El Colegio de México, amb un estudi sobre els tòpics lírics al voltant dels espais aquàtics en la tradició hispànica i en l'àrab magrebina. Joan A. Argenter i Giralt, des de la Universitat Autònoma de Barcelona, aplica els estudis sobre el llenguatge i els sistemes paralingüístics a l'etnopoètica, concretament a partir de tres casos diferents que tenen en compte la coexistència entre llengües diferents.

Dos treballs prenen com a objecte d'estudi l'obra de la folklorista Palmira Jaquetti Isant (1895–1963). D'una

We are pleased to present the 2023 issue of the journal *Estudis de Literatura Oral Popular,* which contains seven articles that analyse such diverse aspects as lyrical themes, semiotic systems, Occitan songs, clothing, literary recreations and meteorological topics, all in relation to ethnopoetic studies.

The opening article, written by Óscar Abenójar Sanjuán from El Colegio de México, focuses on lyrical themes about aquatic spaces in the Hispanic and Arab Maghrebian traditions. Then, Joan A. Argenter i Giralt from the Universitat Autònoma de Barcelona goes on discuss studies on language and paralinguistic systems and their applications to ethnopoetics in three different cases of the coexistence of different languages.

Two of the articles take the work of the folklorist Palmira Jaquetti Isant as their object of study (1895–1963).

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 12, 2023, 5–7 | DOI: 10.17345/elop20233215
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

banda, Aitor Carrera Baiget, de la Universitat de Lleida, proposa un assaig de regularització formal i lingüística de les cançons occitanes que aquesta folklorista va recollir, amb Maria Carbó, a la Vall d'Aran. Aquesta proposta pren com a punt de partida l'estudi que Carme Oriol va publicar l'any 2020 en aquesta mateixa revista («Palmira Jaquetti com a col·lectora de cançons populars a la Vall d'Aran per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya»). D'altra banda, Montserrat Garrich Ribera, de la Universitat de Barcelona, estudia la descripció dels vestits que Palmira Jaquetti va recollir a les memòries de les missions de recerca de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

Marta Gort i Paniello, de la Universitat Rovira i Virgili, per la seva banda, estudia el motiu de la transformació de la figura femenina a partir de dos exemples literaris que dialoguen amb el personatge de la Ventafocs, com són Eliza, de *Pygmalion*, de George Bernard Shaw (1916), i Dolores Mendoza, de *La salvatge*, d'Isabel-Clara Simó (1993).

Des de la Universitat d'Atenes i l'Acadèmia d'Atenes, Marianthi Kaplanoglou i Emmanouela Katrinaki, respectivament, ens presenten un estudi que se centra en la narració de la vella pastora que es burla del març i és castigada i la seva presència al folklore grec. Finalment, Christiane Schwab, de l'Institute for European Ethnology and Cultural Analysis de la Ludwig Maximilian University of Munich, estudia les connexions entre la producció folklorística i l'expansió de la impremta a mitjans del segle XIX a Europa a partir del paper exercit per Cecilia Böhl de Faber (1796–1877), Joseph Mainzer (1801–1851) i Adolf Glassbrenner (1810–1867).

Les ressenyes incloses en aquest número analitzen els volums següents: *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico. Volumen V. Cuentos del ogro*

Aitor Carrera Baiget, from the University of Lleida, proposes a formal and linguistic standardisation of the Occitan songs that she collected with Maria Carbó in the Aran Valley. His proposal takes as its starting point a study published by Carme Oriol in 2020 in this very journal ("Palmira Jaquetti com a col·lectora de cançons populars a la Vall d'Aran per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya"). And Montserrat Garrich Ribera, from the University of Barcelona, studies the clothes that Palmira Jaquetti discusses in her reports on the research missions for the Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Popular Song Book of Catalonia project).

For her part, Marta Gort i Paniello, from the Universitat Rovira i Virgili, studies the motif of a woman's transformation in two literary examples that dialogue with the character of Cinderella: Eliza, in *Pygmalion* by George Bernard Shaw (1916) and Dolores Mendoza, in *La salvatge* (*The Savage*) by Isabel-Clara Simó (1993).

From the University of Athens and the Academy of Athens, Marianthi Kaplanoglou and Emmanouela Katrinaki, respectively, present a study that focuses on the tale in Greek folklore of the old shepherdess who is punished for poking fun of the month of March. Finally, Christiane Schwab of the Institute for European Ethnology and Cultural Analysis at the Ludwig Maximilian University of Munich studies the connections between folkloric production and the spread of printing in the middle of the 19th century in Europe as a result of the role played by Cecilia Böhl de Faber (1796–1877), Joseph Mainzer (1801–1851) and Adolf Glassbrenner (1810–1867).

The reviews in this issue analyse the following texts: *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico. Volumen*

tonto, de Julio Camarena Laucirica, Maxime Chevalier, José Luis Agúndez García, Ángel Hernández Fernández i Anselmo J. Sánchez Ferra (2022); *L'obra folklòrica d'Isidor Macabich*, de Joan Gomila Pere (2022); *Quin llamp de rondalles! Edició, catalogació i estudi del corpus rondallístic de Seròs*, de Rut Nolla Bertran (2022), i *Sin ropa tendida. Cuentos licenciosos de tradición oral*, d'Anselmo J. Sánchez Ferra i Ángel Hernández Fernández (2021).

Aquest dotzè número es tanca amb la notícia de tres esdeveniments: la celebració de la XVII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics, dedicada a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922–2022) i en homenatge a Josep Massot i Muntaner i Joan-Francesc López Casasnovas, celebrada a Maó els dies 4 i 5 de novembre de 2022; les Jornades Acadèmiques Josep M Pujol: lletra, relat i rei, celebrades a Barcelona el 31 de gener i l'1 de febrer de 2023 en homenatge a l'enyorat mestre en el desè aniversari de la seva mort, i el VII Congresso Internacional do Romanceiro em Homenagem a Giuseppe Di Stefano, celebrat a Lisboa entre el 10 i el 12 de maig de 2023.

Emili Samper Prunera
Universitat Rovira i Virgili

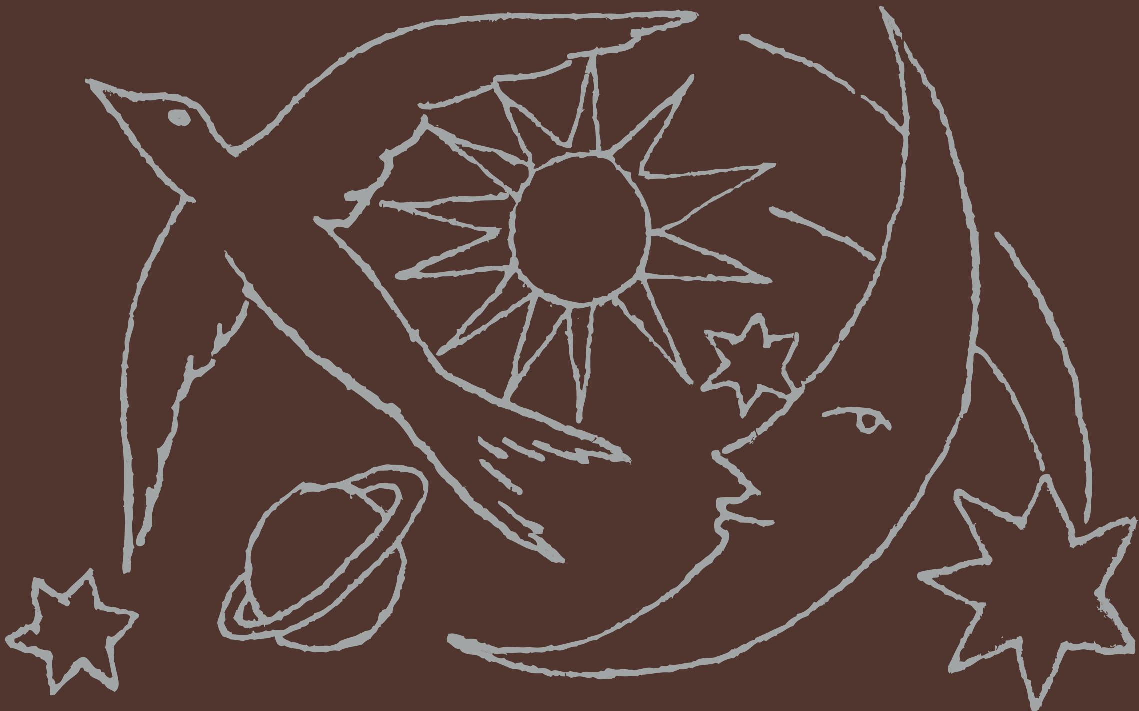
V. Cuentos del ogro tonto by Julio Camarena Laucirica, Maxime Chevalier, José Luis Agúndez García, Ángel Hernández Fernández and Anselmo J. Sánchez Ferra (2022); *L'obra folklòrica d'Isidor Macabich* by Joan Gomila Pere (2022); *Quin llamp de rondalles! Edició, catalogació i estudi del corpus rondallístic de Seròs* by Rut Nolla Bertran (2022) and *Sin ropa tendida. Cuentos licenciosos de tradición oral* by Anselmo J. Sánchez Ferra and Ángel Hernández Fernández (2021).

This twelfth issue concludes with news of three events: the 17th Meeting of the Group of Ethnopoetic Studies on the Organisation for the Popular Song Book of Catalonia (1922–2022) and as a tribute to Josep Massot i Muntaner and Joan-Francesc López Casasnovas held in Mahon on 4 and 5 November 2022; the Josep M. Pujol Academic Symposium: font, tale and king, held in Barcelona on 31 January and 1 February 2023 as a tribute to our much-missed mentor on the tenth anniversary of his death; and the 7th International Congress of Ballad Studies: Tribute to Giuseppe Di Stefano, held in Lisbon between 10 and 12 May 2023.

Emili Samper Prunera
Rovira i Virgili University

Articles

Articles



El pozo es mío: tópicos líricos en torno a los acuíferos en la tradición hispánica y en la árabe magrebí

Óscar Abenójar Sanjuán
El Colegio de México
oabenojar@colmex.mx
https://orcid.org/0000-0002-6612-6154

Resumen

En la lírica ibérica e iberoamericana, la mayoría de los elementos y los espacios acuáticos tiene un significado traslaticio ligado a la sexualidad o a la fertilidad. Sin embargo, en algunas coplas populares, determinados ingenios relacionados con el agua –entre ellos los pozos, las fuentes o las acequias– también pueden designar, en clave metafórica, los genitales femeninos. Esta identificación no es exclusiva del repertorio poético-musical de la península ibérica: en el cancionero folclórico del noroeste de África, abundan asimismo las canciones tradicionales en que esos mismos acuíferos aluden a la vagina. En este trabajo se formula una hipótesis que podría explicar por qué esos elementos acuáticos pueden evocar específicamente el sexo femenino. Y, para exponer los indicios que han llevado a esa deducción, se presentan los resultados de un análisis de los tropos en torno a los surtidores, los canales y los depósitos de agua en el cancionero hispánico y en el árabe-magrebí. En los primeros apartados se exponen y comentan los símbolos y metáforas relacionados con esos acuíferos; y, en la sección reservada a las conclusiones, se interpretan las diferencias en el entorno paisajístico en que aparecen integrados los pozos, las fuentes y las acequias en las dos tradiciones poéticas.

Palabras clave

pozo; agua; tropo; erotismo; femenino

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 12, 2023, 11–27 | DOI: 10.17345/elop20233219
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

In Iberian and Ibero-American folk songs, most aquatic elements and spaces have a metaphorical significance linked to sexuality or fertility. However, in some popular verses, some water features – such as wells, fountains, or ditches – can also metaphorically designate the female genitalia. This is not exclusive to the poetic-musical repertoire of the Iberian Peninsula: in the Northwest Africa oral tradition there are also several folk songs in which aquifers allude to the vagina. In this paper, we formulate a hypothesis that could explain why these water features specifically evoke the female sex. To explain the reasoning behind this hypothesis, we present the results of an analysis of the tropes of fountains, canals, and water reservoirs in Hispanic and Arabic-Maghrebi folk songs. We first describe and discuss the symbols and metaphors related to those aquifers; and, in the conclusions section, we interpret the differences in the landscapes in which wells, fountains and ditches appear in the two poetic traditions.

Keywords

well; water; trope; erotism; feminine

Resum

En la lírica ibèrica i iberoamericana, la majoria dels elements i els espais aquàtics tenen un significat translatiu lligat a la sexualitat o a la fertilitat. En algunes cobles populars, però, determinats enginys relacionats amb l'aigua —entre els quals hi ha els pous, les fonts o les sèquies— també poden designar, en clau metafòrica, els genitals femenins. Aquesta identificació no és exclusiva del repertori poeticomusical de la península Ibèrica: en el cançoner folklòric del nord-oest d'Àfrica, hi abunden així mateix les cançons tradicionals en què aquests mateixos aqüífers al·ludeixen a la vagina. En aquest treball es formula una hipòtesi que podria explicar per què aquests elements aquàtics poden evocar específicament el sexe femení. I, per exposar els indicis que han portat a aquesta deducció, es presenten els resultats d'una anàlisi dels trops al voltant dels sortidors, els canals i els dipòsits d'aigua del cançoner hispànic i de l'àrab magribí. Als primers apartats s'exposen i comenten els símbols i metàfores relacionats amb aquests aqüífers, i a la secció reservada a les conclusions s'interpreten les diferències en l'entorn paisatgístic en què apareixen integrats els pous, les fonts i les sèquies en les dues tradicions poètiques.

Paraules clau

pou; aigua; trop; erotisme; femení

Rebut: 30/09/2021 | Acceptat: 20/06/2022

1. Antecedentes y objetivos[1]

En las últimas décadas los estudios en torno a los tópicos relacionados con el agua han venido incrementándose de manera muy notable. Tanto es así que la bibliografía acerca de este asunto –incluso en el ámbito específico del cancionero tradicional hispánico– resulta demasiado abultada como para resumir aquí, en esta introducción que pretende ser breve, un panorama que fuera siquiera representativo del estado de la cuestión. Lo que sí podría decirse, en términos muy generales y pasando por alto buen número de matices significativos, es que la crítica ha llegado al consenso de que, en la lírica popular, el agua se encuentra claramente ligada a la sexualidad y a la fertilidad; a lo que podría agregarse que las orillas del mar, las riberas de los ríos, los manantiales y otros elementos del paisaje vinculados con lo acuático constituyen algunos de los decorados más recurrentes para ambientar los episodios y las escenas de carácter erótico.

Cabe precisar, sin embargo, que no todos los lugares por donde el agua mana, fluye o se estanca evocan de manera vaga y general el erotismo o la fecundidad. En numerosas cancioncillas del folclore ibérico e iberoamericano asoman algunos elementos, como los pozos, los caños, las pilas, las acequias y las fuentes, que pueden aludir de manera específica –y casi siempre chusca y obscena– a los genitales femeninos. Obviamente, ese significado traslaticio queda integrado en el marco general del erotismo; pero, como se tendrá ocasión de comprobar en este trabajo, en torno a determinados acuíferos se ha desarrollado un conjunto variado de metáforas, de tópicos y de fórmulas líricas, cuyo denominador común es la referencia a la vagina. El siguiente paso en la investigación (el que aquí se pretende dar) debería ir orientado, por tanto, a explicar por qué determinados artificios para almacenar o encauzar el agua han desempeñado una función tan concreta en el cancionero popular, mientras que otros elementos –que también están relacionados con lo acuático– únicamente han evocado de modo vago y general la sexualidad o la fertilidad.

En un principio, podría pensarse que esa metáfora genital pudo venir propiciada por cierta analogía formal con el pozo, que es uno de los términos más recurrentes en la lírica popular para aludir a las partes íntimas de la anatomía femenina. Pero la apariencia no debió de ser la única razón, ya que otros acuíferos con una forma muy distinta, como los pilones, las fuentes y las acequias, también han evocado simbólicamente el sexo femenino. Como se verá más adelante, hay razones para pensar que, en esa identificación, debió de operar asimismo una oposición de tipo conceptual, entre los elementos hídricos *naturales* ubicados en lugares *no humanizados*, como los manantiales, los ríos, las lagunas o el mar –que no aluden a ninguna parte concreta del cuerpo– y los elementos hídricos *artificiales* que se hallan situados en espacios *humanizados*, como los pozos, los pilones, las acequias, los caños y las fuentes, que son, precisamente, los que en el cancionero tradicional remiten en clave metafórica a las partes íntimas de la mujer.

[1] Agradezco las observaciones y comentarios de Kahina Madjaoui y José Luis Garrosa Gude. Este trabajo se ha realizado en el marco de dos proyectos de investigación: «El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital» (proyecto I+D, con referencia: PID2021-122438nB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER); y «Repositorio de literatura Oral (RElIO): recogida y tratamiento digital de registros de literatura de tradición oral y popular» (financiado por El Colegio de México, con referencia: FACI 60859).

Es más que presumible que en esa identificación con la vagina interviniera también el hecho de que esos surtidores, canales y depósitos constituyen artilugios para *retener* y *domesticar* el agua. Pero ya llegará el momento de añadir alguna precisión más sobre ese asunto en el apartado reservado a las conclusiones, una vez que se haya analizado el tratamiento de los acuíferos en la lírica de tipo oral y popular. Por el momento, conviene concentrar la atención en los estudios que se han interesado por los tropos líricos relacionados con los artificios que el ser humano ha empleado para controlar y aprovechar el agua.

Como ya se dijo, las connotaciones eróticas que tienen los espacios acuáticos han sido objeto de numerosos abordajes tanto de tipo antropológico como filológico. Sin embargo, la identificación de ciertos elementos con la vagina únicamente ha recibido atención específica en un trabajo que José Manuel Pedrosa consagró al significado traslaticio de los pozos en la literatura y en el folclore (2005a). En aquel estudio se daban a conocer numerosos ejemplos de la literatura –tanto oral como escrita– en que los reservorios de agua eran empleados como metáforas de los genitales femeninos y se reseñaban, además, varias prácticas rituales relacionadas con los pozos, que estaban orientadas bien a favorecer la fertilidad de los campos o bien a propiciar la fecundidad de las mujeres.

Pero también ha habido quien se ha asomado al simbolismo de esos depósitos de manera tangencial, como apoyo o complemento a determinadas facetas del erotismo en la lírica hispánica. Entre los acercamientos de ese tipo destaca el que José María Domínguez Moreno dedicó al símbolo del pozo en el marco general del cancionero popular de Extremadura (2007). La primera sección de aquel estudio incluía un análisis de varias coplas recogidas en las provincias de Cáceres y Badajoz en la cuales los pozos y las fuentes fungían como metáforas jocosas y soeces del sexo femenino. Por otra parte, en las páginas de aquel artículo se identificaban varios vegetales –entre los cuales destacaba el perejil– que suelen acompañar al símbolo del *pozo* y que evocan metafóricamente el vello púbico, así como determinados objetos y animales –como la cuerda, la rana y el caballo– que aluden, también en clave metafórica, al miembro viril.

Pedro Manuel Piñero, por su parte, se acercó a los tópicos relacionados con el *pozo* en una investigación cuyo foco no estaba puesto específicamente en los depósitos de agua, sino más bien en los tópicos y motivos de raíces folclóricas que afloran en el romance popular de tema bíblico conocido como *La samaritana*. Su estudio incluía un breve análisis comparativo entre el episodio inicial de aquel romance –que narra un encuentro entre Jesús y una mujer de Samaria junto a un pozo– y varias coplas hispánicas, en las cuales los pozos aluden eufemísticamente a la vagina (2012: 5-15). Tras un recorrido por varias muestras de la poesía en lengua castellana –algunas de factura escrita y erudita, y otras de factura oral y popular–, Piñero llegaba a la conclusión de que el motivo de *ofrecer el agua de un pozo* a un hombre –que en la lírica tradicional suele designar el consentimiento de relaciones íntimas– había quedado reinterpretado *a lo divino* en las versiones del mencionado romance de *La samaritana* (2012: 15).

Las aportaciones de Pedrosa, de Domínguez y de Piñero han logrado establecer unos cimientos sólidos y muy valiosos para saber interpretar cabalmente las capas de significado que tienen los depósitos y los canales hídricos en la lírica popular de la península Ibérica. Sin embargo, no se ha explicado todavía por qué esa estereotipia relacionada con los pozos, las fuentes y las acequias resulta particularmente variada y exuberante en los cancioneros ibérico e iberoamericano, sobre

todo, si se compara con la lírica oral y popular de la mayoría de las tradiciones del entorno geográfico europeo, donde esa ecuación *acuífero = vagina* no resulta tan clara ni mucho menos tan habitual.

Si hay un cancionero popular –aparte, claro, de los ya mencionados ibéricos e iberoamericanos– en el cual los pozos han sido empleados de manera tan recurrente para aludir a los genitales femeninos, ese es sin duda el del noroeste de África. De hecho, las analogías con la tradición poética de la orilla meridional del Mediterráneo no se limitan a la mera identificación entre el pozo y el sexo femenino. En el cancionero folclórico del Magreb –que, por cierto, tiene probados vínculos con el árabe andalusí–[2] se ha desarrollado un conjunto extenso y abigarrado de motivos, de tópicos y de fórmulas en torno a los pozos, las fuentes y las acequias que resulta sorprendentemente similar al que se observa en la poesía oral peninsular.

Como se dijo, las huellas de ese simbolismo genital pueden rastrearse con facilidad por todas las tradiciones expresadas en lenguas ibéricas. Sin embargo, el presente trabajo está enfocado específicamente en la lírica de expresión castellana. En concreto, el objetivo de este estudio es explicar las analogías y las diferencias, que se aprecian en los repertorios líricos hispánico y magrebí, en lo relativo a los surtidores y los depósitos de agua. Para ello, en los dos apartados que siguen se realizará un recorrido por algunas coplas populares en las que son mencionados los pozos, las fuentes y las acequias: la primera sección está destinada específicamente al cancionero en castellano y la segunda al cancionero norteafricano de expresión árabe.

Cabe precisar que los objetivos de esos apartados son únicamente ilustrar y comentar los hallazgos de un análisis comparativo que se ha realizado previamente, que ha sido mucho más extenso y ambicioso, y que ha abarcado centenares de muestras extraídas tanto del repertorio hispánico como del magrebí. El muestrario de canciones que se presenta en las siguientes páginas, sin embargo, no aspira a ser exhaustivo; aunque sí se ha procurado que, en la medida de lo posible, fuera variado en términos geográficos y que incluyera asimismo algunos ejemplos antiguos. Por último, en el apartado reservado a las conclusiones, se compendian y se interpretan los resultados de ese estudio acerca de los tropos vinculados a los acuíferos en las coplas hispánicas y las árabes.

2. Surtidores y depósitos de agua en la lírica popular hispánica

La primera parada en este recorrido por los tópicos alusivos a la vagina en el cancionero en lengua castellana serán cuatro versos de la ensalada *Oremus al dios del amor*, que fue compuesta por el maestro Pedro de Orellana (¿1496?-1561), pero que tiene claras raíces tradicionales. En este fragmento, en concreto, el símbolo genital aparece integrado en el tópico de *caer en el pozo*, que evoca manifiestamente el acto sexual:

> El abad cayó de la puente
> súpitamente.
> El abad cayó en un pozo
> muerto de gozo (Frenk 2003: núm. 1855b)

[2] Los vínculos genéticos entre la lírica popular del Magreb y el cancionero andalusí fueron señalados y comentados por primera vez por Mostefa Lachraf (1953: 10). Posteriormente, James T. Monroe (1976) y, en época aún más reciente, Mourad Yelles (2002: 109-110) también han incidido en los lazos de consanguinidad entre ambas tradiciones poéticas.

Sorprende comprobar que esa metáfora de *caer en el pozo* ha perdurado hasta el cancionero contemporáneo. Y más llamativo resulta, si cabe, que el tópico haya cuajado, incluso, en la tradición oral de Hispanoamérica, como evidencia la siguiente copla, que fue registrada en el mexicano estado de Jalisco:

Una vieja y un viejito
se cayeron en un pozo,
y la viejita decía:
«¡qué viejito más sabroso!» (Frenk *et alii* 1982, IV: núm. 9697)

De este cantarcillo picante se han recogido numerosas versiones diseminadas por buena parte del ámbito panhispánico. La que se presenta a continuación, por ejemplo, fue recogida en la provincia argentina de Catamarca:

Un viejo y una viejita
se cayeron dentro un pozo,
y la vieja le decía:
–¡Qué fresco tengo el negocio! (Furt 1923, I: 2168)

En ocasiones, lo que termina cayendo en el interior del pozo no es una persona, sino un objeto, sin que por ello se pierda el trasfondo erótico de la escena ni el significado metafórico del acuífero. Veamos, como caso ilustrativo, la siguiente tonada, que fue documentada de boca de una vecina del municipio manchego de Daimiel:

El pañuelo de seda
de la hortelana
se ha caído en el pozo,
¡quién fuera rana! (*CLO* 2019: núm. 1184c)[3]

El cancionero hispánico es también rico en alusiones a la *profundidad* del pozo, como puede observarse en este cantarcillo, que fue recogido de boca de un vecino de la localidad abulense de Arevalillo:

Debajo [de] tu delantal
tienes un pozo muy hondo,
déjame meter la mano
por ver si llego hasta el fondo (Jaén 2021: núm. 151)

De esta canción se conocen numerosas versiones distribuidas por buena parte de la península ibérica. Esta, por ejemplo, fue entonada por una vecina de la población gaditana de Ubrique:

Allí arribita, arribita,
hay un pozo muy hondo
donde lavan las mocitas
los pañuelos de los novios (Peña 2013, núm. 57.2)

En este muestrario de versos alusivos a la *hondura* del pozo no puede faltar al menos una versión del célebre romance tradicional de *El cura enfermo*, también conocido como *El cura pide chocolate*. En particular, la que se presenta bajo estas líneas fue grabada a una informante de la localidad jiennense de Torreblascopedro.

[3] Sobre el significado erótico del pañuelo, véanse, por ejemplo, Piñero (2004; y 2010: 375-409).

Nótese que en estos versos –como en la copla de Daimiel que conocimos más arriba– vuelve a asomar la *rana* como símbolo del miembro viril:

El cura está malo, malito en la cama.
Llama la criada: –Tráeme chocolate.
Yo lo siento mucho, pero ya no hay agua.
–Coge el cantarillo y vete a buscarla–.
Al cruzar el arroyo, le picó una rana.
Le picó con gusto, la dejó preñada.
A los nueve meses, pare la criada.
Parió un monaguillo con capa y sotana (*CLO* 2019: núm. 0227r)

En la poesía tradicional hispánica es posible encontrar asimismo ciertas expresiones formulaicas que hacen alusión a la *profundidad* del pozo. Una de las más comunes es *cuanto más hondo está un pozo / más fresquita sale el agua*, que sirve de preludio a buen número de coplas flamencas. La que presentamos a continuación arranca, precisamente, con una versión de dicha fórmula:

Cuanto más hondillo un pozo,
más fresquita sale el agua;
cuanto más retiradito,
más firmes son mis palabras (De Paláu 1900: 102)

El rastro de la expresión *el pozo hondo* puede seguirse con relativa facilidad por el cancionero mexicano. Tal sucede, por ejemplo, en esta coplilla que fue registrada en un punto impreciso de la Costa Chica, ubicada entre los estados de Guerrero y Oaxaca:

Ya te he dicho que no vayas
a traer agua al pozo *jondo*,
porque *áhi* andan los muchachos:
te pueden brincar al chongo (Frenk *et alii* 1977, II: núm. 5477)

Muy difundida también por el folclore panhispánico se encuentran las metáforas sexuales de *ir al pozo* o de *ir a la fuente*. En esta copla –que fue documentada en el municipio de Tianguistengo, del estado mexicano de Hidalgo– ese tópico aparece combinado con el símbolo erótico del *cántaro*:

Cuando te vayas al pozo
con tu cántaro vacío,
tápame con tu rebozo,
porque me muero de frío (Frenk *et alii* 1975, I: núm. 1443)

Otro tanto puede decirse de esta canción, que fue anotada en cierto lugar del estado mexicano de Veracruz que el recopilador no llegó a precisar:

¿Cuándo bajarás al pozo
con tu cántaro en la mano?[4]
Te lo digo presuroso
delante de tus hermanos:
yo nunca he sido miedoso
para agarrarte la mano (Frenk *et alii* 1975, I: núm. 1392)

[4] Una excelente aproximación a la metáfora del cántaro como órgano genital femenino puede consultarse en Masera (2019: 237-238 y 246).

En ocasiones, el acto sexual aparece sugerido por medio de expresiones que hacen referencia a *beber del pozo*. Así ocurre, por ejemplo, en esta coplilla que José María Domínguez Moreno recogió en la zona septentrional de la provincia de Cáceres:

Ni peno ni penaré
y me tiene sin cuidado,
que el agua que des a otro
yo en tu pozo la he catado (Domínguez 2007: 190)

Idéntico sentido erótico tiene la expresión *dormir en el pozo*, que asoma en la copla que conoceremos a continuación, de la cual se conocen numerosas versiones distribuidas por diversos puntos de la península Ibérica. Esta, en concreto, fue grabada en la localidad abulense de Bercial de Zapardiel:

–Ya te he dicho, mozo,
que duermas en el pozo.
–¡Ay, señor amo,
que todo me mojo (*CLO* 2019: núm. 0512c)

Abundan los cantares en que el *pozo* es ubicado en el interior de un espacio cercado –por lo general, una *huerta*, un *huerto* o un *jardín*–, que representa simbólicamente el cuerpo de la mujer.[5] Esa alegoría de la anatomía femenina –como terreno destinado al cultivo, en cuyo interior se halla un pozo– resulta relativamente frecuente en el cancionero popular en lengua castellana. Muy ilustrativa, en ese sentido, resulta la siguiente copla, que fue documentada en el municipio cacereño de Garganta la Olla:

Pensaba que era yo solo
el que tu jardín regaba.
Pero veo que son muchos
de tu pozo a sacar agua (Majada 1984: 84)[6]

Con relativa frecuencia, se especifica que el pozo se encuentra, exactamente, en el centro de un terreno cercado y cultivado. Veamos, como caso ilustrativo, el siguiente fragmento del burlesco *Romance de la viuda triste*:

Tenía una *b*iuda triste   dentro de su casa un *gü*erto
que lo heredó de su madre,   cercado, y un poço en medio (Marini 2017: 177)

En el cantarcillo que conoceremos a continuación –que fue recogido en el municipio leonés de Castrocalbón–, el elemento alusivo a la vagina (en este caso, la *noria*) también aparece ubicado en mitad de una *huerta*. Resulta llamativo que el símbolo genital se combine, aquí, con otros dos elementos relacionados con las partes íntimas de la mujer: uno de ellos es el de la *planta* que crece alrededor del *pozo*, que, como ya se vio, designa el vello púbico; y el otro es el de la *puerta*, que evoca metafóricamente el sexo femenino:[7]

El cuerpo de una mujer
es lo mismo que una huerta:

[5] Para la identificación del cuerpo de la mujer con la huerta, véase Del Campo Tejedor (2018: 141).
[6] José Manuel Pedrosa incluyó otras versiones de este cantarcillo en su estudio acerca del simbolismo erótico del pozo (2005: 1390).
[7] Sobre el significado erótico de franquear las puertas y, en general, cualquier umbral, véanse Vasvári (1999), Pedrosa (2002 y 2005) y Piñero (2010: 98-105).

tiene la noria en el medio
y el perejil en la puerta (Manzano 1993, II: 73)

De esta copla se conocen numerosas variantes procedentes de buena parte de la península Ibérica. La que presentamos a renglón seguido, por ejemplo, ha sido documentada en el valle cántabro de Polaciones. En este caso, el acuífero que alude de manera eufemística a la vagina es el *regadero*:

El cuerpo de una mujer
es parecido a una huerta:
tiene el regadero al pie
y el perejil a la huerta (Gomarín 2002: núm. 89)

En esta otra canción, que fue anotada a principios de siglo XX en un punto indeterminado de la península Ibérica, la anatomía femenina vuelve a ser descrita como un espacio cercado en cuyo centro se halla un *pozo*:[8]

En medio de la plaza
hay un pocito redondo,
donde lavan las mocitas
los pañuelos de los novios (Caballero 1910: 125)

Como se dijo en la introducción, los lugares donde el agua fluye de manera natural, como los manantiales, suelen servir de decorado para los encuentros entre los amantes. Sin embargo, cuando se trata de surtidores elaborados por la mano del hombre, como los caños o las fuentes, lo que se suele aludir específicamente es el sexo femenino. Así sucede, por ejemplo, en la siguiente copla, que fue registrada en el municipio cacereño de Torrejoncillo:

Son tus muslos dos columnas
que sobre ellos sostienen
las rosas y los jazmines,
y un pradito con su fuente (Domínguez 2006: 5)

En la lírica popular hispánica, las acequias pueden tener el mismo significado metafórico que tiene el pozo. Servirá para ilustrarlo el siguiente cantarcillo, que fue documentado en la localidad cacereña de Villamiel:

Ya sé que estás en la cama,
con el dedo en la reguera,
y ya sé que estás pensando:
¡Quién otra cosa metiera! (Domínguez 2007: 193)

Concluiremos este recorrido tras las huellas de los acuíferos artificiales en la lírica hispánica, con una cancioncilla documentada en Madrid, en la cual el elemento acuático que remite a la vagina es la *pila*:

Debajo de tu ventana
hay una pilita de oro

[8] José Manuel Pedrosa se ha interesado en varias ocasiones por esas alegorías arquitectónicas del cuerpo femenino. Sobre los usos específicos de la casa, la ventana, la puerta como metáforas corporales, véanse, respectivamente, Pedrosa (2013, 2005b y 2002). También David Mañero ha analizado algunas representaciones simbólicas del cuerpo femenino como *edificio* (2016: 24-25).

donde lavan las muchachas
los pañuelos a los novios (García 1951-1960: 229)[9]

Puede decirse, en resumen, que en la lírica popular en lengua castellana los surtidores, los canales y los depósitos de agua han quedado integrados en un complejo de metáforas y de fórmulas líricas que hacen referencia a la vagina. Hemos constatado asimismo que, en muchas de esas cancioncillas, también se mencionan o se describen ciertos escenarios rurales, en especial las *huertas*, los *huertos* y los *jardines*, que evocan metafóricamente el cuerpo de la mujer. En esos espacios, los acuíferos ocupan una posición central, y no es raro que a su alrededor se ubiquen *puertas*, *cercos* u otros elementos protectores de sentido liminar.

Por otra parte, lo más frecuente es que el acto sexual sea sugerido mediante determinadas acciones relacionadas con el agua del pozo o de la fuente, especialmente las de *beber* y *regar*. Y, en otras ocasiones, esos encuentros íntimos aparecen codificados mediante metáforas que evocan movimientos descendentes que tienen lugar en el interior de un pozo (como *bajar* o *caerse*).

3. Surtidores y depósitos de agua en la lírica popular magrebí

En el cancionero tradicional del noroeste de África se encuentran prácticamente los mismos tópicos que hemos comentado en el apartado anterior. Y, de manera muy particular, el subgénero poético que más analogías tiene con la lírica popular hispánica –al menos, en lo que respecta a los tropos relacionados con los acuíferos– es el conocido como *boqala*.[10] Esa tradición poética –que, como se dijo, entronca con el cancionero popular árabe que se cultivó en al-Ándalus en época medieval (Monroe 1976; Yelles 2002: 109-110)– tiene todavía hoy un considerable arraigo en las ciudades del norte y del noroeste de Argelia.

Pero, antes de pasar a conocer el tratamiento de esos símbolos, metáforas y fórmulas líricas relacionadas con los pozos, las fuentes y las acequias en la lírica popular argelina, conviene apuntar unas muy breves notas acerca de la tradición poética de la *boqala*, que es el subgénero específico al que se adscriben las composiciones que traeremos a colación en las siguientes páginas. Lo primero que hay que señalar es que se trata de cancioncillas breves, expresadas en una variedad de árabe característica del norte de Argelia, cuya extensión suele oscilar entre los cuatro y los seis versos heterométricos, casi siempre divididos en hemistiquios. Pero quizá lo más representativo a nivel formal de esas composiciones orales y populares es que su métrica es de tipo silábico, rasgo que diferencia claramente esa lírica norteafricana de la poesía árabe erudita y clásica, cuya métrica era principalmente de tipo cuantitativo.

Muchos de los temas tratados en el cancionero folclórico argelino coinciden con los del cancionero tradicional castellano de los siglos XV y XVI. Los más habituales son la pena por la separación del amado, el desamor, los anhelos por contraer matrimonio y los deseos de mantener relaciones íntimas con el enamorado.

---

[9] Para otras versiones de esta canción, véase Piñero (2004: 490-491).

[10] La denominación de estos poemas varía en función de las regiones. Efectivamente, en la zona del centro norte de Argelia, son conocidos como *boqalat* (sing. *boqala*). En cambio, en el rincón noroccidental del país suelen ser designados *hawfî*. Para englobar y simplificar toda esa terminología de carácter local, Mourad Yelles ha propuesto el término *'arûbî* (2003).

Esos sentimientos, emociones y pasiones suelen venir expresados, bien mediante sencillos soliloquios de carácter reflexivo que se ponen en boca de una joven, o bien mediante breves diálogos que la protagonista entabla con ciertos confidentes, que, las más de las veces, son sus propias hermanas, su madre o sus tías.

Se trata, en definitiva, de una poesía femenina de carácter lúdico, con muy escasa carga conceptual, de temática principalmente amorosa y de una gran densidad simbólica. Las metáforas y los tópicos que impregnan estas piezas tienen que ver, por un lado, con los elementos característicos de las ciudades del litoral mediterráneo –como las plantas, los pájaros y el mar– y, por otro, con determinados espacios y elementos de la casa familiar, entre los cuales destacan los muros, las alcobas, las azoteas, el pozo y los vegetales que suelen encontrarse en los patios.

Por otra parte, suele latir en estos poemas un delicado erotismo, que aparece cifrado mediante unos tropos que recuerdan en buena medida a los de la lírica tradicional hispánica. No obstante, el tono de las piezas magrebíes resulta mucho más sutil, más refinado y circunspecto que las hispánicas; probablemente, porque, como se dijo, en esos cantarcillos árabes afloran con mucha frecuencia las sensibilidades y las pulsiones más íntimas de las jóvenes que custodian y transmiten oralmente ese repertorio.

Esa delicadeza se aprecia de manera muy clara en la siguiente cancioncilla, que fue recogida de boca de una informante de Argel, en la cual aflora, por cierto, el tópico de *beber del pozo*:

لبِيرْ بِيرِي	El pozo es mío,
ويَشْرَبْ مَنُو	y de él solo bebe
غِيرْ اللِّي يَبْغِينِي	aquel que me ama.
و اللِّي يَعْرَفْ قِيمْتِي	A quien aprecie mi valor
هُوَ اللِّي يَدِّينِي	yo me entregaré (Abenójar 2010: núm. 173)[11]

En esta otra composición, que también fue documentada en Argel, el mismo tópico de *beber del pozo* aparece combinado con el símbolo de la *puerta*, que ya tuvimos ocasión de comentar al hilo de algunas coplas españolas:[12]

كْلَامِي عْلَى دَارْنَا * و سْلَامِي عْلَى الغُرْفَة	Mis palabras versan sobre la casa, / y mi saludo sobre el cuarto,
حْيُوطْهَا مَنْ ذَهَبْ * و بِيبَانْهَا قُرْفَة	cuyas puertas son de oro / y cuyas paredes son de canela.
و بِيرْهَا مَنْ عَسَلْ * و نَشْرَبْ مَا نْكْتَفَى	Su pozo es de miel, / y de él bebo sin jamás saciarme (Hadj 2011: 69)

Vemos, pues, que en estos poemas las partes íntimas del cuerpo femenino son equiparadas con ciertos elementos de la arquitectura doméstica, y muy particularmente con aquellos que tienen una función separadora y un sentido liminar, como las *paredes* y las *puertas*. En algunos casos, se precisa que el *pozo* se ubica en

[11] Todas las traducciones de los poemillas árabes que aquí se presentan son mías. En algunos casos, las piezas ya habían sido publicadas con sus respectivas traducciones al francés o al español. Sin embargo, en todos los casos, he preferido ofrecer versiones que fueran más fieles a los originales en árabe, en aras de preservar los matices.

[12] Una versión prácticamente idéntica fue publicada por Abderrahmane Rebahi (2016: núm. 1).

la parte inferior y central de la *morada-cuerpo* de la amada; y, más concretamente, en un lugar resguardado del exterior por muros y puertas que solo al amado le está permitido franquear; por lo que la relación de esos elementos fronterizos con el sexo femenino queda aún más clara.

Muy explícita, en este sentido, es esta otra composición, que fue anotada en la ciudad argelina de Tremecén. En ella, el protagonista declara su intención de ascender por los muros de la casa de la muchacha con el propósito de acceder al pozo y beber de él. Hay que lamentar, no obstante, que el recopilador de esta pieza únicamente incluyera la traducción al francés, de ahí que no nos sea posible reproducir aquí los versos originarios en árabe:

¡Oh, tú, la de la casa elevada! / Subiré con una escalera.
¡Oh, tú, cuyas escaleras están cubiertas / de capas de algodón superpuestas!
Tu puerta es de jengibre. / Tus paredes son de canela.
Y tu pozo contiene miel. / De él beberé sin saciarme (Lachraf 1947: 341)

A menudo en estas piezas argelinas se alude a ciertas plantas aromáticas, que tienen el mismo sentido metafórico que el *perejil* en la tradición hispánica. Ese simbolismo erótico de los vegetales asoma, por ejemplo, en esta composición, que es relativamente conocida en Argel:

الْعَشْق فِي دَارْنَا * و العَشْق رَبَّانَا	El amor está en nuestra casa. / El amor nos ha criado.
الْعَشْق فِي بِيرْنَا * حَتَّى حْلَى مَاءنَا	El amor está en nuestro pozo; / hasta sus aguas endulzó.
الْعَشْق مْحَّبَقَة * حَتَّى رْمَاتْ الأغْصَانْ	El amor, de la albahaca, / hizo que brotaran tallos.
و الْعَشْق مَا يْنَحِّيهْ * قَا ضِي وَلَا سُلْطَانْ	Nadie puede echar el amor; / ni el cadí ni el sultán (Rebahi 2016: núm. 63)[13]

Vemos, pues, que en el cancionero tradicional argelino (y puede decirse que, en general, en todo el cancionero popular del Magreb), la planta que suele brotar alrededor de los pozos es la albahaca.[14] Sin embargo, de vez en cuando se dejan ver también otros vegetales que tienen la misma connotación sexual, como el lentisco que es citado en el primer verso de esta otra cancioncilla también documentada en Argel:

أَصْبَرْ أَصْبَرْ يَا قَلْبِي * كِمَا صْبَرْ الضْرُو	¡Sé paciente! ¡Sé paciente, oh, mi corazón! / Como lo fue el lentisco
فِي زْمَانْ الصِّيف * عْلَى وَرَقْتَه الخَضْرَاء	en tiempos de verano, / sobre su hoja verde,
و أرْضَه الْحَمْرَاء	en la tierra roja.
يَا رَبِي طَلَّعْ اللِّي * فِي قَاعْ الْبِيرْ	Dios, haz que vuelva a subir / lo que está en el fondo del pozo,
و هَبَّطْ اللِّي * فِي رَاسْ الشَّجْرَة	y que baje lo que está / en la copa del árbol (Kacimi y Koraichi 2006: 91)

En esta composición se describe un hermoso itinerario de sentido alegórico: la muchacha expresa su deseo de *ascender* de nuevo a través del pozo y de que el

[13] Para otra versión de este cantarcillo, véase Oulid (1947: 336).
[14] *Regar la albahaca* constituye una metáfora erótica bastante habitual en la lírica popular, tanto en la magrebí como en la hispánica. Sobre la presencia de este tópico en la tradición oral norteafricana, consúltese Duque (2019), y, para la tradición romance, Garrosa (2010).

amado *descienda* desde el árbol hasta el interior de su *morada*. Se entiende, por lo tanto, que el encuentro entre los enamorados tendrá lugar en el patio de la casa. Esos *ascensos* y *descensos* que codifican alegóricamente el acto amoroso son recurrentes en esta lírica popular, y recuerdan, además, a aquellos movimientos descendentes (*bajar al pozo* o *caerse en el pozo*) que en algunas coplas hispánicas eran empleados para evocar las relaciones sexuales.

En la canción argelina que conoceremos ahora, que fue anotada en Tremecén, se describen unos desplazamientos similares, aunque, en esta ocasión, es la propia muchacha quien asciende hasta la azotea para acudir al encuentro con el amado. Resulta sugerente, por otra parte, que, aquí, se haga referencia a unos *cántaros* y a una *viña*, ya que las combinaciones entre el pozo y esos dos elementos resultan habituales asimismo en el cancionero hispánico, como se vio en el apartado precedente:

شْكُونْ عْلَى سْطَحْنَا * خَلْخَلْ دْوَالِينَا	¿Quién, en nuestra terraza, / frotó nuestra viña?
شْكُونْ عْلَى بِيرْنَا * تْشَنْشَنْ ثْوَاسِينَا	¿Quién, junto al pozo, / entrechocó los cántaros?
بَشْوِيَا يَشّبَابْ * َا يْفِيقُوا بِينَا	¡Despacio, jovenzuelo, / que podrían escucharnos!
الْعَدْيَانْ رَقْدُوا * أو خَدَّامْهُمْ عَسَّاسْ	Los enemigos se han dormido, / pero su servidor aún vela.
يَعْيَا وَيْعَسْ اللِّيلْ * مَا تْكُونْشِ دْوَاسْ	El vigilante acabará cansándose. / No pongas problemas:
أو نَطْلَعْ لِيكْ لَسْطَحْ * مِثْل الْخَمْر فَالْكَاسْ	por ti subiré a la terraza; / seré como el vino en la copa (Hachlaf 2006: 90)

Hemos comprobado que, en esta lírica magrebí, el acuífero que evoca por antonomasia la vagina es el *pozo*. No obstante, de manera esporádica, asoman otros artilugios por los cuales el agua mana o es canalizada, que también hacen referencia a las partes íntimas de la anatomía femenina. Por ejemplo, en esta cancioncilla que yo mismo documenté, de boca de una informante de la ciudad argelina de Blida, el elemento que tiene ese sentido metafórico es la *fuente*:

أرْفَدْت النَّعْنَاعْ مْعَ الحْبَقْ * أُو زَدْت الفُلْ و اليَاسْمِينْ	Recogí menta y albahaca / y añadí flor de azahar y jazmín.
لَمِّيتْهُمْ فَالطّْبَقْ * أُو حَطِّيتْهُمْ عَنْد الْعِينْ	Las coloqué en una canasta; / las coloqué junto a la fuente.
دَقْدَقْ مَنْ لِكَانْ غَايَبْ * هَادِي مُدَة و سْنِينْ	Llamaron a la puerta: / era el que había estado ausente tantos años.[15]

Otras veces ese simbolismo es representado por la *acequia*, como sucede en esta composición, que fue anotada en Tremecén:

طَارْ طوِيْرِي طَارْ * أُو جَا لَلْحبَقْ غْنَّا	Mi pájaro echó a volar. / Fue a posarse sobre la albahaca.
لَا مَنْ عْطَاهْ النّْقِيبْ * وَلَّا مَنْ عْطَاهْ الْمَاء	Nadie lo alimentó con granos; / nadie le dio un poco de agua.

[15] Esta versión me fue comunicada el 23 de abril de 2021. La informante fue Imane Djennan, de veintiséis años y oriunda de Argel.

يَعْيَا وَ يْحَّنْ لَحْنِينْ * وَ تْزُولْ دَا الْغُمَّة	Dios tendrá piedad. / La tristeza partirá,
أُو نَرَجْعُو كِي قْبِيلْ * أُو كِيفْ مَا كُنَّا	y volveremos a estar como antes; / como estuvimos antaño.
السَّاكْيَة تَجْرِي * قَدّامْنَا بَالْمَاء	La acequia hará fluir / las aguas ante nosotros (Hachlaf 2006: 146).

4. Conclusiones

El itinerario que acabamos de concluir ha permitido detectar las diferencias entre aquellos elementos acuáticos que se encuentran en la naturaleza –como los ríos, el mar o los manantiales–, que suelen aludir, de manera vaga, a la sexualidad o a la fecundidad, y los acuíferos que han sido creados por la mano del hombre –como los pozos, los pilones o las fuentes–, los cuales designan específicamente la vagina. Como se dijo, estos últimos suelen hallarse en espacios *humanizados* y se encuentran *aislados* del espacio público mediante objetos de función protectora y de sentido liminar, como los setos, las vallas o los muros. Se ha tenido ocasión de constatar asimismo que, en muchas canciones populares, se hace referencia de un modo más o menos explícito a que el depósito de agua se encuentra *protegido*; y, en el caso particular de las argelinas, a que su acceso le está *reservado* únicamente al amado.

Por otra parte, se ha visto que –por estar ambientados en contextos hogareños y urbanos–, en los poemas argelinos, las distintas partes de la anatomía femenina son evocadas mediante un campo léxico relacionado con los espacios y los elementos propios de las residencias familiares de las antiguas alcazabas.[16] En la lírica en lengua española, en cambio, lo más habitual es que el pozo aparezca integrado en parajes rurales –que no naturales–, como la *huerta* o el *jardín*. Y lo más común es que esos lugares no se encuentren cercados; de ahí que no quede tan clara la idea de que el amado deba *franquear* literal y simbólicamente un umbral para encontrarse con la amada.

Sin embargo, en ciertas coplas hispánicas sí se mencionan algunos elementos de función separadora; como sucede, por ejemplo, en los siguientes versos, que ya comentamos en el apartado reservado al cancionero hispánico. En esta ocasión, para destacar los términos alusivos a esos espacios fronterizos, se han empleado cursivas:

El cuerpo de una mujer
es lo mismo que una huerta:
tiene la noria en el medio
y el perejil en la *puerta* (Manzano 1993, II: 73)

Tenía una *b*iuda triste dentro de su casa un *gü*erto
que lo heredó de su madre, *cercado*, y un poço en medio (Marini 2017: 177)

Puede decirse, en conclusión, que, tanto en el cancionero magrebí como en el hispánico, el cuerpo de la mujer ha quedado descrito mediante un código metafó-

[16] En la lírica popular de algunas regiones rurales del Magreb, son las acequias y los aljibes los artilugios que suelen aludir al sexo femenino. El simbolismo genital de los acuíferos típicos del ambiente rural se aprecia de manera muy clara, por ejemplo, en ciertas coplas populares de la región de Yebala, ubicada en el norte de Marruecos. Véanse, por ejemplo, las canciones 504 y 549 que recogió Carlos Pereda Roig en la mencionada región marroquí (2014).

rico muy similar. En ambas tradiciones, los surtidores, los canales y los depósitos de agua suelen aparecer enmarcados en contextos que hacen alusión, al mismo tiempo, a conceptos espaciales (la *casa* / la *huerta* / el *jardín*) y a un concepto anatómico (el *cuerpo femenino*); además, en ambos casos, las fuentes, los pozos, las pilas, los caños y las regueras suelen ser ubicados en un lugar central, ya sea de la morada o de la huerta; y, en torno a esos elementos, se despliegan ciertos vegetales de simbolismo erótico, así como determinados objetos de significado liminar. A este listado de analogías habrá que agregar esa manera tan peculiar de codificar alegóricamente el acto amoroso, mediante unos movimientos ascendentes y descendentes que se efectúan en el interior de los pozos.

Pero, ¿cómo se explica entonces que, en la tradición hispánica, esos acuíferos aparezcan enmarcados en entornos campestres y que, en la árabe-norteafricana, lo hagan en ambientes hogareños y citadinos? Bien, obviamente, en este punto, se entra en el ámbito de la conjetura. Pero, a tenor de las similitudes y de las diferencias que han quedado aquí reseñadas, una hipótesis que tiene visos de plausible es que ese imaginario en torno a los elementos para almacenar o canalizar el agua se hubiese gestado en una matriz común *ibero-árabe*. Una vez que dejaron de convivir de manera cotidiana, el cancionero ibérico y el árabe-andalusí hubieron de aclimatarse a contextos ecológicos y culturales específicos y muy diferentes: uno –el de la península Ibérica– más bien rural y comunitario; y otro –el de las alcazabas magrebíes– claramente urbano, familiar y hogareño. Un fenómeno de ese tipo podría explicar que, en esas dos tradiciones líricas, los decorados en que aparecen integrados los pozos, las acequias y las fuentes sean hoy algo distintos.

5. Referencias bibliográficas

Abenójar Sanjuán, Óscar (2010): *Los chacales al bosque y nosotros al camino. Literatura oral y folclore de Argelia*. Alcalá de Henares/Ciudad de México: El jardín de la voz: biblioteca de literatura oral y cultura popular.

Caballero, Ramón (1910): *Gorjeos del alma. Cantares populares*. Madrid: Biblioteca Universal.

CLO = Mañero Lozano, David (dir. / ed.) (2019): *Corpus de literatura oral*. Jaén: Universidad de Jaén <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/> [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2021].

De Paláu, Melchor (1900): *Cantares populares y literarios*. Barcelona: Montaner y Simón.

Del Campo Tejedor, Alberto (2018): «Tiempo para la burla obsceno-escatológica. Las sandingas: fiesta, sexualidad e inversión del orden en un pueblo de Andalucía». *Boletín de literatura oral* núm. 8: 133-157. DOI: https://doi.org/10.17561/blo.v8.7

Domínguez Moreno, José María (2007): «El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: 2. *Debajo de tu mandil*». *Revista de folklore* núm. 318: 190-198.

Domínguez Moreno, José María (2006): «El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: 1. *Son tus muslos dos columnas*». *Revista de folklore* núm. 307: 3-16.

DUQUE, Adriano (2019): «Women Watering Basil Plants: New Insights into a Spanish Moroccan Folktale». *Boletín de literatura oral* núm. 9: 145-147. DOI: https://doi.org/10.17561/blo.v9.7

FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica (vols. 1-2).

FRENK, Margit *et alii* (1975, 1977, 1980, 1982 y 1985): *Cancionero folklórico de México*. Ciudad de México: El Colegio de México (vols. 1-5).

FURT, Jorge (1923): *Cancionero popular rioplatense*. Buenos Aires: Coni (vols. 1-2).

GARCÍA MATOS, Manuel (1951-1960): *Cancionero popular de la provincia de Madrid*. Madrid: CSIC (vols. 1-3).

GARROSA Gude, José Luis (2010): «Lisabetta y el tiesto de albahaca (*Decamerón* IV, 5). El sustrato folclórico de Boccaccio». *Cuadernos de filología italiana* núm. extr.: 163-177.

GOMARÍN Guirado, Fernando (2002): *Cancionero secreto de Cantabria*. Guipúzcoa: Sendoa.

HACHLAF, Mohamed Elhabib (2006): *El haoufi: chants de femmes d'Algérie*. Argel: Alpha.

HADJ ALI MOUHOUB, Souad (2011): *El ritual de la* boqala. *Poesía oral femenina argelina*. Madrid: Cantarabia.

JAÉN CASTAÑO, María (2021): *Literatura y cultura de tradición oral de la comarca de El Barco de Ávila-Piedrahíta (Ávila)*, Jaén: Universidad de Jaén. DOI: 10.17561/blo.vanejo6.5709

KACIMI, Mohamed; Rachid KORAICHI (2006): *Bouqala. Chants des femmes d'Alger*. París: Thierry Magnier.

LACHRAF, Mostefa (1953): *Chansons des jeunes filles arabes*. París: Seghers.

LACHRAF, Mostefa (1947): «Petits poèmes d'Alger». En Jean BALLARD (ed.): *Islam et Occident*. París: Cahiers du Sud, p. 340-342.

MAJADA NEILA, Pedro (1984): *Cancionero de la Garganta*. Cáceres: Institución Cultural El Brocense de la Excma. Diputación Provincial.

MANZANO ALONSO, Miguel (1993): *Cancionero leonés*. León, Diputación Provincial de León (vols. 1-3).

MAÑERO, David (2016): «Los retratos de la dama. Recursos de traslación y propagación literaria en la confluencia de la tradición culta y popular». *Rivista di filologia e letterature ispaniche* núm. 19: 9-42.

MARINI, Massimo (2017): «Formas y temas eróticos en dos poemas del ms. Corsini 970. El *Romance de la viuda triste* y el soneto *Elvira Nicolás estaba un día*». En Patricia MARÍN CEPEDA (ed.): *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Visor, p. 175-199.

MASERA, Mariana (2019): «Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario». *Boletín de literatura oral* vol. extr. 2: 229-252. DOI: https://doi.org/10.17561/blo.vextra2.16

MONROE, James T. (1976). «Estudios sobre las *jarŷas*: las *jarŷas* y la poesía amorosa popular norafricana». *Nueva revista de filología hispánica* núm. 25/I: 1-16. DOI: https://doi.org/10.24201/nrfh.v25i1.1656

OULID AÏSSA, Youssef (1947): «Le jeu de la *bouqala*: poésie divinatoire». En Jean BALLARD (ed.): París: Cahiers du Sud, p. 334-339.

PEDROSA, José Manuel (2013): «Casas, tejados, amores, canciones: arquitecturas alegóricas del eros femenino». En María Jesús ZAMORA CALVO (ed.): *La mujer ante el espejo estudios corporales*, p. 203-262.

PEDROSA, José Manuel (2005a): «El pozo como símbolo erótico. Del *Libro de buen amor* y Góngora a *La Regenta* y Miguel Hernández». En Pedro M. PIÑERO (coord.): *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 1375-1396.

PEDROSA, José Manuel (2005b): «Mujeres en la ventana. Alegorías del cuerpo, alegorías del alma». En Rebeca SANMARTÍN BASTIDA y Rosa VIDAL (eds.): *La metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, p. 331-348.

PEDROSA, José Manuel (2002): «*Cuando paso por tu puerta*. Análisis comparatista de un poema de Miguel Hernández». *Nueva revista de filología hispánica* núm. 50/1: 203-216. DOI: https://doi.org/10.24201/nrfh.v50i1.2536

PEÑA DÍAZ, Miguel Ángel (2013): *Coplas de columpio de la tradición oral de Ubrique (Cádiz)*. Alcalá de Henares/Ciudad de México: El jardín de la voz: biblioteca de literatura oral y cultura popular.

PEREDA ROIG, Carlos (2014): *Coplas de la región de Yebala (norte de Marruecos)*. Ed. de Francisco MOSCOSO GARCÍA. Barcelona: Bellaterra.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel (2012): «Motivos de la canción popular aseguran el código simbólico del romance. El caso de *La samaritana*». *Olivar* núm. 18: 1-22.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel (2010): *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero hispánico moderno*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel (2004): «*Lavar pañuelo/lavar camisa*: formas y símbolos antiguos en canciones modernas». En Manuel ALVAR, Pedro PIÑERO y Antonio José PÉREZ CASTELLANO (eds.): *De la canción de amor medieval a las soleares*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 481-497.

REBAHI, Abderrahmane (2016). *Ô fumée du benjoin! Petite anthologie des poèmes du jeu féminin de la* boûqâlah. Argel: Alger-Livres.

VASVÁRI, Louise O. (1999): *The Heterotextual Body of the «Mora morilla»*. Londres: Queen Mary and Westfield College.

YELLES, Mourad (2003): «Le *'arûbî* féminin au Maghreb. Tradition orale et poétique du detour». *Insaniyat* núm. 21: 37-53. DOI: https://doi.org/10.4000/insaniyat.7334

YELLES, Mourad (2002): «La cour et le jardin. Lyrique andalouse et poésie féminine au Maghreb». *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire* núm. 47: 109-116. DOI: https://doi.org/10.3406/horma.2002.2067

Poètica, paral·lelisme i sistemes semiòtics paralingüístics

Joan A. Argenter i Giralt
Universitat Autònoma de Barcelona
jargenter@iec.cat

Resum

Els estudis de Robet Lowth sobre el paral·lelisme en la poesia hebrea no solament van posar en qüestió la perspectiva occidental sobre allò que fa d'un vers un vers, sinó que van promoure'n una perspectiva etnopoètica. En aquest estudi es mostra primerament la naturalesa del paral·lelisme, la seva tipologia, la seva permeabilitat a través de la poesia i la prosa, el llenguatge escrit i l'oral, diversos gèneres verbals i comunicatius fins a la conversa ordinària i no planificada. També s'analitza el problema de la seqüencialitat i la simultaneïtat en el paral·lelisme.

Quant al llenguatge i els sistemes semiòtics paralingüístics, se'n presenten i analitzen tres casos distints: 1) La coexistència de llengües on l'una (damin) és parasitària de l'altra (lardil, a l'illa de Mornington, Austràlia). 2) La coexistència d'un llenguatge natural i un sistema de comunicació vocal parasitari: l'espanyol i el xiulet de La Gomera. 3) La coexistència de la llengua tonal dels evuzok (ewondo) i un llenguatge tamborinejat basat en la transmissió dels tons vocàlics dels mots. S'identifiquen les estratègies de desambiguació i es defensa que la relació entre aquests sistemes és analitzable com a paral·lelisme, com ho és la relació entre el nom, la divisa verbal i la divisa tamborinejada ewondo.

Paraules clau

paral·lelisme; seqüencialitat i simultaneïtat; damin; xiulet de La Gomera; llenguatge tamborinejat ewondo; divises ewondo

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 12, 2023, 29–58 | DOI: 10.17345/elop20233220
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

Robert Lowth's studies on parallelism in Hebrew poetry not only questioned the Western perspective on what makes a verse a verse, but also led to the adoption of an ethnopoetic perspective. This study first discusses the nature of parallelism, its typology, its pervasiveness through poetry and prose, written and oral language, and a variety of verbal and communicative genres that even include ordinary and unplanned conversation. It also analyses the problem of sequentiality and simultaneity in parallelism.

As for language and paralinguistic semiotic systems, three distinct cases are presented and analyzed: 1) The coexistence of languages where one (Damin) is parasitic of the other (Lardil, Monington island, Australia). 2) The coexistence of a natural language and a parasitic vocal communication system: Spanish and the whistled language of La Gomera, Canary Islands. 3) The coexistence of Ewondo, the tonal language of the Evuzok people, and a drumming language based on non-vocal transmission of the vowel tones of the words. Strategies for overcoming ambiguity are identified and it is argued that the relationship between these systems is analytically of a parallelism-like nature, as is the relationship between the name, the verbal motto and the drummed motto of the Evuzok.

Keywords

parallelismus; sequentiality vs. simultaneity; Damin; La Gomera whistled language; Ewondo drum language; Ewondo mottos

Rebut: 17/05/2022 | Acceptat: 19/07/2022

> *He entès el poder de seducció que s'amaga en una vida que ho redueix tot a la forma més simple de repetició.*
>
> Elias Canetti, *Les veus de Marràqueix*.

1. Objecte de l'estudi i estructura de l'article[1]

Aquest estudi consta de dues parts relativament diferenciades. La primera s'ocupa del paral·lelisme i la segona de l'associació de llengües i sistemes semiòtics paralingüístics. El vincle entre totes dues parts és la hipòtesi que aquestes associacions comparteixen característiques d'aquell primer i es poden analitzar com a formes distintes de paral·lelisme.

El discurs poètic té la seva primera manifestació i element nuclear en el vers. El principi d'estudi de la forma poètica és concebre-la com una recurrència d'elements que pertanyen a una classe d'equivalències. Aquestes recurrències o «retorns» caracteritzen un vers. S'hi defineixen unes identitats i unes diferències que contribueixen a la construcció de la forma poètica que és el vers i també el poema. El paral·lelisme és un d'aquests «retorns», una manera d'estructurar, de donar forma poètica al vers i, en alguns casos, a sistemes de versificació, i va força més enllà d'una «figura retòrica» associada a la poesia. A l'article s'analitza la naturalesa del paral·lelisme, la seva tipologia, la seva permeabilitat a través de la poesia, la prosa i el ritual, el llenguatge escrit i l'oral, diversos gèneres verbals i comunicatius fins a arribar a la conversa ordinària i no planificada (2.1—4.3). També es debat el problema de la seqüencialitat i la simultaneïtat en el paral·lelisme i les seves derivades en diversos gèneres verbals i marcadors de gèneres verbals (5). Aquesta aproximació al paral·lelisme és de caràcter descriptiu.

Quant a les llengües i els sistemes semiòtics paralingüístics, se'n presenten i analitzen tres casos distints: a) La coexistència de llengües on l'una (damin) és parasitària de l'altra (lardil, a l'illa de Mornington, Austràlia) (7.1). b) La coexistència d'una llengua natural i un sistema de comunicació vocal parasitari: l'espanyol i el xiulet de La Gomera (7.2). c) La coexistència de la llengua tonal dels evuzok (ewondo) i un llenguatge tamborinejat basat en la transmissió dels tons vocàlics dels mots (7.3). S'hi identifiquen les estratègies de desambiguació i es proposa que, en certa mesura, la relació entre aquests sistemes és analitzable com a paral·lelisme, com també ho és la relació entre el nom propi, la divisa verbal i la divisa tamborinejada ewondo (7.3.2).

2. Poètica i paral·lelisme

Roman Jakobson (1960) definia la funció poètica del llenguatge –no la poesia– com «la projecció de les equivalències de l'eix de la selecció en l'eix de la combinació» o, el que és el mateix, de l'eix de la similitud en l'eix de la contigüitat (Jakobson 1956): l'equivalència és constitutiva de la seqüència. Expressat d'una altra manera, la funció poètica consisteix en «la superposició de la similitud sobre la contigüitat». Aquesta noció, pròpia de la teoria poètica de Jakobson, és aplicable no solament a l'estructura sonora, sinó als diversos nivells de l'estructura lingüística.

1 Agraeixo l'orientació, la informació i els comentaris rebuts de Joan Carbonell, Frog, Joaquim Llisterri, Lluís Mallart, Joan Martí i també l'acurada revisió d'una versió prèvia del text per Mar Massanell, així com els seus pertinents comentaris. També em cal agrair els suggeriments i les observacions de dos revisors anònims. Els errors són atribuïbles solament a l'autor.

La concepció del paral·lelisme en Jakobson té les seves arrels en els estudis de Robert Lowth sobre la poesia sagrada dels hebreus ([1]1753, [1]1787, 1829) i en la seva traducció del llibre d'Isaïes ([1]1778, 1822).[2] Lowth (1822: xiv-xv, xxiv, xxvii; 1829: 156) introdueix el concepte del *parallelismus membrorum* («paral·lelisme dels membres») i la distinció entre paral·lelisme sinònim, antitètic i sintètic.

El senyor Frog (2017: 426) reporta que un segle abans que Robert Lowth (1753) introduís el terme *parallelismus membrorum* o paral·lelisme dels membres, Joseph Mede (1653) havia remarcat que *Hæbræa poesis rhythmum habuit, non in sono, nisi fortuito, sed in sensu; idem vel simile, diversa phrase reduplicans* («El ritme de la poesia hebrea no es trobava en el so –si no era per casualitat– sinó en el sentit, tot reduplicant frases idèntiques o similars»). Jean des Champs (1754) es refereix al paral·lelisme com una *espèce de rime* («una mena de rima»), una *rime du sens* («rima del sentit»). En els debats en llatí, *rhythmus sensus* i *rhythmus soni* van esdevenir termes aparellats amb els francesos en el debat sobre la poesia mètrica del *Kalevala*, quan la rima i el ritme es referien a formes poètiques mancades de mètrica en el sentit tradicional, més restrictiu.[3]

En qualsevol cas, l'obra de Lowth ha estat reconeguda com el fonament de la concepció moderna del paral·lelisme. Ara bé, el seu objectiu últim i la seva transcendència van més enllà. Lowth va qüestionar la concepció clàssica de la forma poètica, sempre vinculada als models grecs i llatins, és a dir a la mètrica sil·làbica i quantitativa (basada en l'alternança de peus mètrics, al seu torn constituïts per una alternança en l'ordre de síl·labes llargues i síl·labes breus). Confrontat amb els fets d'una llengua d'estructura distinta, Lowth advoca per reconèixer el caràcter poètic d'uns textos que mai no s'haurien considerat com a tals segons els models clàssics. És després d'aquesta asserció que posa els fonaments del paral·lelisme com a principi organitzador del text en unitats constitutives del vers, semblantment a la mètrica per a la poesia de les llengües clàssiques. En les seves lliçons Lowth capgira la qüestió sobre si els escrits en hebreu bíblic se sustenten en la mètrica en el sentit clàssic i es demana si els principis organitzadors d'aquests textos poden qualificar-se com a mètrics. Abandona la visió etnocèntrica i universalista dels estudiosos i entén que la forma poètica no és independent del context ni d'aquells que la van produir, i que des de llur perspectiva cal estudiar-la. Així, doncs, l'estudi del paral·lelisme s'insereix en una anàlisi etnopoètica dels principis que qualifiquen un text com a mètric i poètic.

El canvi crucial de l'obra de Lowth i allò que la fa més innovadora és aquest rebuig de la perspectiva hegemònica i etnocèntrica d'estudis erudits que arrosseguen una inèrcia mil·lenària. L'estudi de l'hebreu bíblic s'ha de fer des d'una perspectiva èmica, la dels hebreus que la van compondre i rebre. Si els principis de la mètrica i la poètica imposada pels erudits no eren adequats per a l'anàlisi de l'hebreu bíblic, calia promoure l'estudi dels textos bíblics en els seus termes. Per això Frog (2018) considera Lowth un precursor dels estudis etnopoètics actuals o estudis sobre l'organització poètica dels textos (sovint orals) en el context cultural en què es produeixen, siguin poesia, narració, conversa, ritual o qualsevol altre

2 1753 (primera edició en llatí), 1787 (primera edició en anglès), 1829 (edició consultada); 1778 (primera edició), 1822 (edició consultada).
3 Per a les referències dels autors a què al·ludeix Frog, vegeu Frog (2018).

gènere (Hymes 1962, 1981; Jason 1977; Tedlock 1983; Silverstein 1984; Friedrich 2006).

Jakobson, ampliant la noció de Lowth, reconeix l'existència del paral·lelisme fònic o recurrència d'elements de l'estructura sonora. Aquest paral·lelisme és el reflex poètic d'un fet estructural: la regla d'al·literació morfològica. El paral·lelisme fònic pot esdevenir «la dominant» en la versificació de les llengües que posseeixen aquest tret gramatical (e.g. les germàniques, les cèltiques) o un element ornamental en llengües que no el posseeixen (e.g. les romàniques).[4] Els estudis dels *anagrames* per Ferdinand de Saussure, tant de temps enterrats, fan palesa l'existència d'una *poétique phonisante* i de paral·lelismes o duplicacions fònics en la versificació d'altres llengües indoeuropees (Starobinski 1971), així com el «retorn» dels sons en textos i paratextos.

Sigui com vulgui, i a despit d'aquestes variacions en la determinació d'allò que en cada cas és constitutiu de la forma poètica, l'art verbal s'advera la més conservadora de les arts i la que menys ha alterat els seus fonaments al llarg de la història. Fet i fet, els elements recurrents en la versificació són alhora elements pertinents de l'estructura fonològica, morfològica, sintàctica, semàntica de la llengua, sensibles als principis i regles gramaticals vigents –o que ho han estat en el passat (Kuryłowicz 1962, 1970). Això explica que hi hagi sistemes mètrics basats en la síl·laba, però no en el fonema: hi ha regles que afecten els mots en funció del nombre de síl·labes (e.g. que afecten els mots monosil·làbics, però no els mots polisil·làbics), però no en funció del nombre de fonemes (Kiparsky 1973). I també explica el conservadorisme d'una art que va de la mà de l'estructura gramatical de les llengües.

2.1 Definició i tipologia

En el sentit més habitual, el paral·lelisme defineix una classe d'equivalències sintàctiques. El paral·lelisme en poesia és, en principi, la reduplicació –o triplicació– de frases, mots, expressions, categories gramaticals o sintàctiques en un mateix text poètic.

La majoria d'exemples que segueixen són traduccions.[5] Ben entès, l'objecte d'estudi no són els textos originals; allò que és pertinent és que els paral·lelismes de l'original s'hagin conservat d'una manera o altra en la traducció al català, encara que el valor que adquireix la figura no sigui el mateix en els sistemes poètics de les respectives llengües.

Dos casos extrems: el primer cas consisteix en una reduplicació de versos o membres del vers idèntics –o molt similars– en la forma i el sentit, com en la versió catalana dels versos del *Càntic dels càntics* següents:

Què distingeix el teu estimat dels altres,
la més bella entre les dones?
Què distingeix el teu estimat dels altres,
que així ens conjuris?
(*Càntic dels càntics* 5, 9)[6]

4 Segons el concepte elaborat pel mateix Jakobson ja en el període formalista (Jakobson [1937] 1981; Jakobson/Waugh 1979: 218-222).
5 Aquest procediment és al capdavall el que segueix també Lowth en els seus estudis.
6 Versió de la Bíblia de Montserrat.

Que n'ets de bella, amiga meva, *Que n'ets de bella!* (*Càntic dels càntics* 4, 1)[7]	*Posa'm com un segell sobre el teu braç* *posa'm com un segell sobre el teu cor.* (*Càntic dels càntics* 8, 6)[8]

Es tracta del paral·lelisme anomenat *anàleg* (Kiparsky 1983) –que inclou el sinonímic–: el paral·lelisme per mor de la similitud, segons Gerard Manley Hopkins (1959).

En el segon cas, exemplificat a sota, es repeteix quasi la mateixa frase amb una modificació mínima que contribueix al sentit afirmatiu o al sentit negatiu de la frase. Vegeu la traducció catalana d'aquests versos bíblics de l'*Eclesiàstic*:

Val més l'home que amaga la seva niciesa
Que no pas el que amaga la seva saviesa
(*Eclesiàstic* 41, 17-18)[9]

Cada vers replica en la mateixa posició expressions o frases que contribueixen al caràcter afirmatiu del primer i al caràcter negatiu del segon. Això val per a les respectives expressions inicials (*val més*, *que no pas*) –operadors assertiu i negatiu, podríem dir-ne–, per al subjecte al qual s'aplica una oració de relatiu, per a l'oració de relatiu en ella mateixa (*x amaga la seva y*), amb la diferència del caràcter substantiu del subjecte (*l'home*) en el primer vers i relatiu (*el que*) en el segon, i per als mots finals (*niciesa*, *saviesa*), tots dos substantius, però que són antònims, expressen nocions contràries. Aquest és un cas de paral·lelisme antitètic –o paral·lelisme per mor de la dissimilitud, segons Hopkins (1959).

I aquests altres de *Proverbis*:

Un fill savi és l'alegria del seu pare,
un fill insensat és la tristesa de la seva mare
(*Proverbis* 10, 2-3)[10]

En realitat, la significació d'aquests darrers versos és:

«Un fill savi és l'alegria dels seus pares. Un fill insensat és la tristesa dels seus pares.»[11] Aquest procediment sintàctic de dissociació és comú en la poesia hebrea i contribueix al manteniment del paral·lelisme, tot evitant una reiteració excessiva i ampliant els contrastos semàntics.

El paral·lelisme semàntic en la poesia hebrea és un fet estructural en la construcció del vers, com ho són l'al·literació o la síl·laba o l'accentuació o la rima o la cesura en altres sistemes mètrics, però també el trobem en la poesia actual, fins i tot quan no té aquell valor constitutiu del vers, com és el cas del català:

ELS AMANTS
M'he fet vell i record amb nostàlgia, perduts,
tots els dies, Raquel, que no et vaig fer l'amor.

M'he fet vella i record agraïda, amb passió,
tots els dies, Jacob, que vam fer l'amor junts.
(*Versions d'Història Sagrada*
Ponç Pons, *Camp de bard*)[12]

7 Versió de la Bíblia de Montserrat.
8 Versió de Narcís Comadira/Joan Ferrer (2013).
9 Versió de la Bíblia interconfessional.
10 Versió de la Bíblia de Montserrat.
11 El català no té un terme com l'anglès *parents*. Segueixo l'ús consolidat i gramatical.
12 En el paral·lelisme d'aquests versos ressona el paral·lelisme de la poesia hebrea, atesa l'evocació temàtica del poema. Cal suposar que és una tria conscient del poeta.

Allí on el paral·lelisme no és constitutiu de la versificació, com en el cas original català suara esmentat, adquireix un caràcter més aviat «ornamental», la qual cosa no vol dir que no pugui tenir un valor poètic similar o superior al paral·lelisme constitutiu del vers, com en la poesia hebrea. Crec que, tot i que el paral·lelisme no sigui constitutiu del sistema de la versificació catalana, ho és del fragment de poema de Ponç Pons reproduït.

2.2 Paral·lelisme i alternança de llengües

En altres llocs (Argenter 2001; Argenter/Ferrer 2023) hem estudiat textos de poesia bilingüe, una conjunció lingüística que no és estranya al gènere (Rossich/Cornellà 2014) ni a una diversitat de llengües. Adés en aquests contextos se superposen el canvi de codi i el paral·lelisme:

Stetit puella	bi einem boume	«Dreta la noia	prop d'un arbre
scripsit amorem	an einem loube.	escrigué el seu amor	en una fulla.»

(*Carmina Burana* XXXV, 3)[13]

Aquests versos estan manllevats d'un cant dels goliards medievals (especialment s. XIII, però de llarga tradició: Rico 2018), de l'aplec *Carmina Burana*. El paral·lelisme existent entre els versos concorre amb un paral·lelisme entre els hemistiquis, i canvi de codi i paral·lelisme coincideixen en cada segon hemistiqui de cada vers. El canvi de codi es produeix, doncs, després de la cesura, una posició poètica prominent, i és un canvi de codi per alternança.[14]

2.3 Quiasme

En la seqüència que segueix el paral·lelisme es basa en una permutació semànticament efectiva dels mateixos mots al llarg d'una frase (extreta d'un text en *prosa*, qüestió, aquesta del paral·lelisme en la prosa, sobre la qual tornem tot seguit):

Us lloen les vostres obres, a fi que us estimem, i us estimem, a fi que us lloïn les vostres obres. (Agustí d'Hipona, *Confessions,* p. 439)

A la dreta i a l'esquerra de la conjunció *i* els mots que formen cada clàusula són els mateixos; només se'n modifica l'ordre. Un cas molt similar a l'anterior és el que fan aflorar els quiasmes:

Sciat deus, sciant dei:	«Que ho sàpiga el déu, que ho sàpiguen els déus:
non sum res huius rei.	no soc reu d'aquesta falta.
Sciant dei, sciat deus:	Que ho sàpiguen els déus, que ho sàpiga el déu:
huius rei non sum reus.	d'aquesta falta no soc reu.»[15]
(Carmina Burana XXV, 3)	

13 La traducció al català és meva. Rico segueix la lliçó *eime loube* de Hilka/Schuman (1930), els quals, però, donen altres variants. La lliçó *eime* no és implausible: la forma es troba en altres poetes germànics medievals i l'avala la història de la llengua alemanya (G. Kremnitz, comunicació personal). Tanmateix, Jacob Grimm i Andreas Schmeller (1838) llegiren *einem* i també ho fa Peter Dronke més recentment (2007, 268).

14 Vegeu la distinció entre canvi de codi per alternança i canvi de codi per inserció, i les respectives funcions poètiques en les cançons hebraiques medievals analitzades per Argenter (2001).

15 La traducció és nostra.

Recorro novament a una estrofa dels *Carmina Burana* per exemplificar un fenomen distint del que he mostrat en ocasió de la poesia bilingüe. Aquí es tracta d'un quiasme estricte: els versos senars i els versos parells presenten, respectivament, paral·lelisme amb quiasme i cada parella de versos és, respectivament, «una permutació dels mateixos mots». El quiasme, tanmateix, pot no ser una estricta «permutació dels mateixos mots», però és sempre un «paral·lelisme creuat»:

allà on la teva mare et va parir, *allà on et va parir qui et va concebre* (*Càntic dels càntics* 8,5)[16]	*Ni tot el mar podrà apagar l'Amor,* *ni podrà arrossegar-lo cap riuada.* (*Càntic dels càntics* 8,5)[17]

De vegades, les diverses versions catalanes, tot respectant el paral·lelisme, difereixen quant a la presència de quiasme:

si esclaten les gemmes, *si els magraners floreixen* (*Càntic dels càntics* 7, 15-16)[18]	*si han esclatat les poncelles* *si han florit els magraners* (*Càntic dels càntics* 7, 15-16)[19]

En la versió de Comadira/Ferrer no hi ha quiasme. De fet, en l'original hebreu tampoc. N'hi ha, en canvi, en la versió montserratina.

2.4 Paral·lelisme en el registre religiós i en el ritual: pregària, lletania i trisagi

Un dels gèneres verbals també caracteritzats pel principi del paral·lelisme i en què aquest sovint es deriva encara més d'un principi de repetició és la pregària, en moltes de les tradicions que l'exerceixen.[20] Es tracta generalment d'una pregària comunitària, no personal, en què les veus dels participants ressonen monòtonament i acompanyen la del guia espiritual, que recita el vers que es renova o el que es manté invariable en un procés dialògic o antifònic amb els fidels. La paraula sagrada es repeteix i es repeteix i cal fer-ho sempre de la mateixa manera. L'exemple més elemental d'això és la lletania, que eventualment en formes diverses es dona en molts rituals religiosos de religions vàries.[21] Un dels exemples més típics en la tradició catòlica és el res del rosari. Ho és la reiteració de parenostres i avemaries, i ho són les lletanies marianes, en què el guia alterna invocacions a la Mare de Déu i la comunitat sol·licita el seu favor. Heus-ne una breu mostra:

Virgo prudentissima. Ora pro nobis	«Verge prudentíssima. *Pregueu per nosaltres*.
Virgo veneranda. Ora pro nobis	Verge digna de veneració. *Pregueu per nosaltres*.
Virgo praedicanda. Ora pro nobis	Verge digna de lloança. *Pregueu per nosaltres*.
Virgo potens. Ora pro nobis	Verge poderosa. *Pregueu per nosaltres*.
Virgo clemens. Ora pro nobis	Verge clement. *Pregueu per nosaltres*.
Virgo fidelis. Ora pro nobis	Verge fidel. *Pregueu per nosaltres*.»

16 Versió de Comadira/Ferrer.
17 Versió de Comadira/Ferrer.
18 Versió Bíblia de Montserrat.
19 Versió de Comadira/Ferrer.
20 Agraeixo a Joan Martí que m'hagi cridat l'atenció sobre aquest cas del registre religiós i me n'hagi proporcionat exemples i comentaris.
21 De fet, és aquest cas o un de molt pròxim el que evoquen les paraules de Canetti que encapçalen aquest article. Remeten a un esdeveniment de parla en àrab marroquí presenciat per ell mateix.

En la pregària comunitària, sigui seguint l'estructura dialògica habitual sigui sense seguir-la, destaca un altre subgènere: el trisagi –i també altres formes ternàries. Aquestes consisteixen en la reiteració de grups de tres elements. Del segon tipus (estructura no dialogada) és el *Sanctus*:

Sanctus, Sanctus, Sanctus,	«Sant, Sant, Sant,
Dominus Deus, Sabaoth.	És el Senyor, Déu de l'univers [lit. dels exèrcits].
Pleni sunt cœli et terra gloria tua.	El cel i la terra són plens de la vostra glòria.
Hosanna in excelsis.	Hosanna a dalt del cel!
Benedictus qui venit in nomine Domini.	Beneït el qui ve en nom del Senyor.
Hosanna in excelsis.	Hosanna a dalt del cel!»

El *Sanctus* o trisagi pròpiament dit és una aclamació litúrgica usada en ritus de catòlics i d'ortodoxos. La triplicació inicial del mot *Sanctus* en el primer vers és un paral·lelisme; els versos quart i sisè en són un altre.

Del primer tipus (estructura dialogada) és l'*Agnus Dei*:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Parce nobis, Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Exaudi nos, Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Miserere nobis.

«Anyell de Déu, que lleveu els pecats del món. Perdoneu-nos, Senyor.
Anyell de Déu, que lleveu els pecats del món. Escolteu-nos, Senyor.
Anyell de Déu, que lleveu els pecats del món. Tingueu pietat de nosaltres.»

En el ritu eclesial del cristianisme, *Agnus Dei* ('Anyell de Déu') es refereix a Jesucrist, el qual s'oferí en sacrifici pels pecats dels homes, a semblança de l'anyell que era sacrificat pels jueus durant la commemoració anual de la Pasqua. Segons l'Evangeli de Joan, aquest títol li fou aplicat per Joan el Baptista durant l'episodi del baptisme de Jesús en el riu Jordà (Jo 1,29: «Mireu l'anyell de Déu que pren sobre seu el pecat del món», una mena d'epifania davant Joan mateix, i 1,36, una mena d'epifania davant els seus primers deixebles, que el reconeixen com a mestre).

En la mesura que el paral·lelisme és un recurs poètic, les recurrències i correspondències que s'hi posen de manifest ho són d'elements estructurals de la llengua: categories sintàctiques (FN, FV), categories lèxiques (N, V, Adj, Adv), categories gramaticals (gènere, nombre, cas, temps verbal), relacions pertinents en la semàntica del mot (identitat, camp semàntic, antonímia, sinonímia, contrarietat, hiperonímia, hiponímia, gradació, inversió, perífrasi, anàfora).

El paral·lelisme no és exclusiu de la poesia, pot trobar-se en la prosa; ni ho és del discurs escrit, pot trobar-se en el discurs oral.

3. El paral·lelisme en la prosa

Fins ara tots els exemples aportats de paral·lelisme han estat extrets de textos poètics. I cal reconèixer que aquell és un recurs característic de la poesia. La distinció entre la prosa i la poesia ha estat reconeguda d'antic, fins i tot en casos en què no és òbvia, com passa en les literatures de l'Orient Mitjà. No s'ha de confondre la funció poètica del llenguatge amb la poesia; la primera impregna tota manifestació lingüística. Hanson i Kiparsky (1997: 20-21) formulen una distinció entre

prosa/vers i lírica/narrativa aplicant el criteri del terme marcat/terme no marcat de les oposicions fonològiques —concepte avançat per Troubetzkoy (1970: 77).[22]

La lírica és el gènere no marcat del vers i la narrativa n'és el gènere marcat, mentre que el gènere no marcat de la prosa és la narració i el marcat la lírica. Un corol·lari d'això és que, per bé que les funcions de tots dos gèneres siguin variables segons les tradicions i els textos, «el que seria inaudit és una tradició o un text en què la prosa fos emprada per a les funcions líriques, però no per a les narratives, o en què el vers fos emprat per a les funcions narratives, però no també per a les líriques o en què vers i prosa fossin intercanviables en totes dues funcions» (Hanson/Kiparsky 1997: 38). En qualsevol cas, el que sembla clar és que la distinció entre prosa i vers identifica clarament dos registres.

Filant molt prim, els exemples de prosa que exposarem tot seguit són de dubtosa classificació quant a l'oposició lírica/narrativa. D'una banda, es tracta d'un text en part autobiogràfic i, doncs, narratiu. Alhora, però –i precisament per això– la funció emotiva, pròpia de la primera persona –i, doncs, de la lírica (i de l'autobiografia!)–, hi és ben present. Sigui com vulgui, el text és qualificat de prosa des del punt de vista de la seva tradició i context.

Agustí d'Hipona, professor que fou de retòrica i eloqüència, és un mestre en el domini de les enumeracions que fàcilment donen lloc al paral·lelisme, en el qual es repliquen membres de l'oració:

> [...] *que amb els seus discursos distribuïa estrènuament aleshores al vostre poble la flor del vostre forment, la joia del vostre oli i la sòbria embriaguesa del vostre vi. A ell, doncs, em portàveu, sense sabuda meva, a fi que ell em conduís, a sabuda meva, fins a vós.*
> (*Confessions,* p.128)

En aquest fragment hi ha dues sèries paral·lelístiques (separades pel punt i seguit). La primera és un paral·lelisme sintètic, és a dir, aquell que es dona entre construccions sintàctiques, però no en la identitat semàntica dels mots –per bé que el caràcter metafòric del cas presentat podria assenyalar o evocar un mateix significat denotatiu. La segona, un paral·lelisme anàleg (*A ell...em portàveu // ell em conduís...fins a vós*), conté a l'interior un paral·lelisme antitètic (*sense sabuda meva // a sabuda meva*).

En l'extret següent Agustí encadena tres sèries d'enumeracions paral·lelístiques, que traven la cohesió del seu discurs alhora que estratifiquen (i) la percepció dels elements substancials; (ii) l'essència dels elements substancials; (iii) la qualificació d'aquestes essències –expressada per clàusules relatives–, respectivament:

> *Què estimo, però, quan us estimo? No pas la bellesa dels cossos, ni llur gràcia temporal, ni l'esclat de la llum, ve-te-la aquí tan grata als meus ulls, ni les dolces melodies d'unes cantilenes de ritmes variats, ni la suau fragància de les flors, de les pomades i dels aromes, ni el mannà, ni la mel, ni els membres tan plaents de les abraçades de la carn: no, no és tot això que estimo quan estimo el meu Déu: és la llum, la veu, el perfum, l'aliment i l'abraçada del meu home interior, on resplendeix per a la meva ànima una llum que no cap enlloc, on sonen melodies que el temps no s'enduu, on flairen perfums que el temps no dispersa, on es gusta un aliment que cap voracitat no minva, on hi ha abraçades que cap sacietat no desaparella. Vet aquí el que estimo quan estimo el meu Déu.*
> (*Confessions,* p. 267)

---

22 Vegeu-ne un resum a Jakobson/Waugh 1979: 90-92.

4. El paral·lelisme en la llengua oral

En la llengua oral també trobem l'ús del paral·lelisme en determinats gèneres, esdeveniments i converses.

4.1 Gèneres verbals: glosa, cantarella i rondalla. Paral·lelisme i paròdia

La glosa balear és una composició en vers, però també un gènere verbal que es produeix primordialment i es vehicula en la llengua oral. La improvisació hi té un paper important. Hi trobem paral·lelismes més estrictes o menys estrictes:

Es temps de roses, cui roses,
es temps de clavells, clavells;
es temps de nius, 'gaf aucells
i es temps de tords par lloves.[23]

Ses dones d'Eivissa ploren
perquè es seus marits se'n van.
No ploren perquè se'n vagin:
ploren perquè tornaran![24]

Els versos de la segona cobla potser no arriben a ser una paròdia, però paròdia i paral·lelisme tenen una relació estreta (Argenter 1979). En certa ocasió, jo mateix em vaig trobar en una situació una mica grotesca –convalescent, empenyia pel corredor d'una clínica un caminador amb rodetes que grinyolaven sorollosament–, la qual situació em va dur un record d'infantesa a la ment i em va fer entonar tot d'una:

L'esmolet...!
Esmola navalles i ganivets...!
(Clínica del Remei, Barcelona, 24/06/2021)

Se'm va demanar que repetís la «*performance*». Aquesta vegada la reproducció es va estendre:

L'esmolet....!
Esmola navalles i ganivets...
les tisores i els coberts!
(Clínica del Remei, Barcelona, 24/06/2021)

Aquest paral·lelisme i una veu estrafeta feien paròdia d'un esdeveniment de parla o contribuïen que l'acte de parla ho fos. Feia temps que jo no havia sentit pregonar la seva cantarella a un esmolet, però, llevat de la primera ratlla, comuna en tota aquesta mena d'esdeveniments de parla, les altres dues ratlles es van construir improvisadament. És obvi que almenys hi havia d'haver dues ratlles, però el paral·lelisme dels membres i una rima assonant van permetre allargar la cantarella amb la tercera ratlla. És clar, cosa principal, el «text» era pertinent en aquella circumstància.

També en un altre gènere verbal, les rondalles, trobem paral·lelismes i quiasmes:

...i aleshores el rei diu:
— Per part meua que se casin en voler
—I per part meua també! —diu la reina.

---

23 Agraeixo a Felip Munar i Munar aquest exemple (*Manual del bon glosador*, Palma, Editorial Documenta Balear, 2001). *Parar lloves, parar lloses, parar trampes*.
24 Agraeixo aquest exemple a Isidor Marí.

4.2 Paral·lelisme en mitjans de comunicació: anunci, entrevista, eslògan

En els mitjans audiovisuals i a la ràdio podem trobar casos de paral·lelisme en la publicitat, però també en altres gèneres pròxims a la conversa no planificada:[25]

Amb MARCA *ni es trenquen* *ni s'enganxen.* (Anunci de MARCA. TV3, 05/04/2022, la imatge mostra una fregida de crestes)	*Ahir sense les obres* *es trigava més a entrar* *que abans-d'ahir amb les obres.* (Antoni Basses, entrevistat per Helena G. Melero: TV3, 05/04/2022, a propòsit de la plaça de les Glòries de Barcelona)

Una recent campanya publicitària de Catalunya Ràdio –difosa pels mitjans de comunicació de la CCMA– presenta un cas singular. L'eslògan:

Catalunya Ràdio, la ràdio que es veu
la ràdio que és veu

conté un joc de mots que es basa sobretot en la distinció fonètica marcada ortogràficament pel diacrític –*es* (clític)/*és* (forma verbal)– i la subsegüent interpretació de *veu* com a forma verbal o com a substantiu, però també un paral·lelisme que, per aquesta mateixa raó, pot semblar esguerrat, una mica coix. Aquí el que és interessant és la (pràcticament) necessària conjunció del paral·lelisme oral i de l'escrit, mostrats simultàniament, almenys en els mitjans audiovisuals. Malgrat la similitud en els mots i en l'ordre dels mots, els membres presumptament paral·lels no tenen en realitat la mateixa estructura sintàctica. El joc de mots es capta en la versió oral, però la concurrència de la versió escrita el reforça. Som davant un cas de paral·lelisme multimèdia (Frog 2017): ens hi referirem to seguit.

4.3 Paral·lelisme en la conversa ordinària

El paral·lelisme, el podem trobar també en la conversa natural i ordinària, privada i cara a cara, com en aquest exemple, extret mitjançant l'observació casual d'una situació real:

A (a B): —*Serveixo?*
B (a A): — *No, gràcies. Jo no prenc vi, però la Maria sí que en pren.*
A (a C): —*Serveixo?*
C (a A): —*Sí, gràcies. En Joan no pren vi, però jo sí que en prenc.*
(domicili particular, Barcelona, 16/01/2022)

Amb dos paral·lelismes, un de sinonímic en les ratlles senars i un d'antitètic en les parelles.

25 Existeix una tendència a qualificar la llengua dels mitjans com a «llenguatge planificat». En el cas que ens ocupa, tant l'anunci com l'eslògan ho són. Potser ho hagi estat també la pregunta o la intervenció de l'entrevistadora, que no apareix en el text. Ara bé, és molt plausible que la resposta d'Antoni Bases no hagi estat «planificada».

5. Paral·lelisme: seqüencialitat i simultaneïtat

El paral·lelisme ha estat concebut pels diversos estudiosos, inclosos Lowth i Jakobson, com un fenomen seqüencial, en el sentit que es dona entre membres que són pronunciats en instàncies de temps diferents, coherentment amb una concepció lineal del llenguatge –una seqüència–, una concepció que ja exposa Agustí d'Hipona (2007: 91-93) amb objectius diferents. Tanmateix, fou el mateix Jakobson qui va posar en qüestió el caràcter lineal del significant, que identificava Saussure (1916: 103). En efecte, la teoria dels trets distintius en fonologia va dur Jakobson (1956) a destriar dos tipus de combinació: la concatenació –d'elements seqüencials, que es donen en l'eix sintagmàtic o de la contigüitat– i la concurrència –d'elements que es donen simultàniament, com els trets distintius. No obstant això, podria considerar-se que la *poétique phonisante* que representen els anagrames descoberts per Saussure mateix en llengües indoeuropees qüestiona també la linealitat del significant, en la mesura que els sons aparellats (*responsiones*) no solament es donen horitzontalment en la contigüitat d'un vers, sinó també verticalment entre versos, i apareixen en el text i en el paratext ensems.[26] Però hi ha altres elements que es poden donar simultàniament. Frog (2017) parla de paral·lelisme multimèdia i de marcs mètrics (Silverstein 1984) en els quals es coordinarien nivells estrictament lingüístics i no lingüístics (especialment, la gesticulació): així, fets de parla i elements gestuals concorren simultàniament en la comunicació ordinària. Un estudi multimèdia permet descobrir paral·lelismes intersemiòtics (e.g. llengua i gestualitat o llenguatge verbal i llenguatge gestual).[27] La simultaneïtat pot no ser estricta, ja que es poden produir encavallaments entre paraula i gest.

Un altre aspecte singular de la pertinència de seqüencialitat vs. simultaneïtat és el que planteja un interessant cas de paral·lelisme –segons Jakobson (1960)– en el qual aquest s'estableix, no entre dos versos o membres de versos, sinó entre dues versions hipotètiques i simultànies d'un únic text. El cas ens és pròxim, per tal com implica la fórmula mallorquina –o balear– *Això era i no era*, amb què s'introdueixen moltes rondalles:

Això era i no era un rei que només tenia un fill...

Jakobson considera que la fórmula estableix un paral·lelisme entre dues versions del text que segueix, l'afirmativa i la negativa. Ens trobaríem, doncs, davant un nou tipus de paral·lelisme que abraça, no dos membres, sinó dos textos o discursos. Argenter (2004) analitza aquesta fórmula com un marcador de gènere verbal –introdueix rondalles, n'és un indici– i en destaca la violació del principi lògic de no contradicció, car s'afirma i es nega alhora un mateix «enunciat». Aquesta interpretació és compatible amb la paral·lelística de Jakobson i amb la seva observació sobre les simultànies versions afirmativa i negativa del text. Però remarca aquest aspecte i posa al descobert així el nucli interpretatiu de la rondalla, que consisteix en una narració de fets que es poden haver esdevingut i es poden no haver esdevingut ensems. De manera que la rondalla pertany alhora a l'ordre del

26 La primera d'aquestes dues observacions és vàlida per al llenguatge escrit i editat. La «verticalitat» a la qual es fa referència no deixa de ser, en el llenguatge parlat, contigüitat.
27 Vegeu la formalització que en fa Frog (2017).

real i a l'ordre de l'irreal –al capdavall, a l'ordre del virtual. L'efecte de l'inici *Això era i no era*... (i les seves conseqüències quant al paral·lelisme i la violació del principi de no contradicció) es veu reforçat per una eventual clausura de la rondalla en aquests termes:

Conte contat, conte acabat. Si no és mentida, és veritat.

Tant la fórmula inicial com la fórmula final en aquest cas són marcadors de gènere verbal i són en algun sentit paral·lels quant a la posició, la funció –demarcativa del gènere– i la «doble versió» d'allò enunciat. Amb una diferència important: *això era i no era* inclou una conjunció de contraris; la copulativa *i* força una doble lectura. En la clausura, la part *Si no és mentida, és veritat*, amb la conjunció condicional *si*, sembla que indueix l'oïdor a triar al capdavall una de les opcions.[28] Una altra fórmula de clausura molt comuna de les contalles catalanes és:

I vet aquí un gos, i vet aquí un gat, aquest conte s'ha acabat.
I vet aquí un gat, i vet aquí un gos, aquest conte ja s'ha fos,

en la qual el joc de paral·lelisme i quiasme salta als ulls, sense implicacions de veritat lògica. Manté, en canvi, la funció demarcativa del gènere verbal.

El que aquí volem destacar és l'ampliació del paral·lelisme dels membres de versos al conjunt d'una narració. Els elements paral·lels són narracions. És interessant remarcar que en aquest cas, analitzat per Jakobson com a paral·lelisme, els «membres paral·lels» es donarien també simultàniament i no pas seqüencialment, contra la seva concepció original. En canvi, no seria pas un cas de paral·lelisme multimèdia en el sentit de Frog (2017), almenys si ens referim estrictament i solament al text i no a l'enunciació del text (o a l'actuació, la qual comporta el caràcter multimèdia de la comunicació). El paral·lelisme multimèdia solament té sentit amb referència a l'actuació.

6. En resum (I)

En aquesta primera part del treball hem considerat les característiques i la tipologia del paral·lelisme com a figura sintàctica, en primer lloc, al·ludint també al cas del paral·lelisme semàntic i de la figura fònica. Els casos de paral·lelisme adduïts són en general traduccions de l'hebreu bíblic i del llatí, i també hem aportat algun poema en català actual. Les traduccions són considerades en la mesura que mantenen el paral·lelisme de l'original; s'addueixen casos de versions alternatives (e.g. en què el paral·lelisme de l'original alterna entre el paral·lelisme i el quiasme en traduccions distintes).

El paral·lelisme no solament es produeix en el vers, sinó també en la prosa; no solament en el llenguatge escrit, sinó també en el llenguatge oral. Pel que fa a la prosa, s'han adduït exemples de la versió catalana de les *Confessions* d'Agustí d'Hipona feta per Miquel Dolç.

El paral·lelisme en la llengua oral es manifesta en diversos gèneres i esdeveniments de parla. S'han analitzat les gloses, la paròdia, la publicitat i la conversa ordinària.

28 Semànticament, la fórmula equival a *O és veritat o és mentida*, amb una conjunció copulativa amb sentit exclusiu, cosa ben diferent de *Això era i no era*, amb una conjunció additiva.

El paral·lelisme s'ha interpretat sempre com un fenomen seqüencial, que es produeix en l'eix de la contigüitat. Hem comentat i reinterpretat la sagaç i agosarada anàlisi jakobsoniana d'un cas en el qual el paral·lelisme s'estableix, no entre dos versos o membres de versos, sinó entre dues versions hipotètiques i simultànies d'un únic text. La interpretació és forçada per la fórmula mallorquina *Això era i no era...*, un índex amb què s'introdueixen moltes rondalles. L'analitzem també en termes de la violació del principi de no contradicció, una anàlisi que ens du al cor de la significació de la rondalla. Alhora, constatem l'existència de fórmules de clausura de la rondalla (i que també en són índex) que complementen les dades i la interpretació de Jakobson, les quals alhora confirmen lògicament i qüestionen pragmàticament el paral·lelisme simultani.

Seguint Frog, introduïm la noció del paral·lelisme multimèdia incorporat en marcs mètrics, en els quals es coordinarien nivells estrictament lingüístics i no lingüístics: així, fets de parla i elements gestuals concorren simultàniament en la comunicació ordinària. Aquesta aproximació suscita la qüestió dels paral·lelismes intersemiòtics, dels quals es veuran exemples en la segona part d'aquest estudi.

* * *

7. Paral·lelisme: llengües i parallengües

En aquesta part de l'article intentaré mostrar l'existència de paral·lelismes entre sistemes semiòtics diferents, lingüístics i –podríem dir-ne– paralingüístics. En tots aquests casos es tracta de sistemes de comunicació en una llengua i en una «parallengua» (entesa en un sentit ampli).[29]

Soc conscient que el punt de vista que presento aquí i l'ús del terme «paral·lelisme» per a designar aquest fenomen poden excedir les restriccions que demana la univocitat terminològica en una recerca científica i que al capdavall tot podria quedar en una intuïció metafòrica. Hi ha dues objeccions principals, al meu entendre. La primera objecció és que el fenomen en qüestió no respectaria el principi de «la superposició de la similitud sobre la contigüitat» característic del vers, ja que no existeix pròpiament «contigüitat» entre els «membres del paral·lelisme», sinó que l'exclou. La segona objecció és que la classe d'equivalències que defineixen la «similitud» ha de correspondre a equivalències en la funció estructural dels elements, és a dir, s'ha de donar entre elements gramaticalment pertinents d'un sistema lingüístic particular. Amb aquesta reserva, prossegueixo l'argument.

Consideraré tres casos:

1) el que Ken Hale va fer manifest en l'estudi del parlar i dels registres del poble lardil, assentat a l'illa de Mornington (Queensland, Austràlia). Al costat del l'idioma lardil, aquest poble posseeix un llenguatge iniciàtic, el *damin*, pràcticament extingit, però encara conegut i en un eventual i dubtós procés de revifament (Hale 1998). Es tracta d'un llenguatge iniciàtic, però no secret, vinculat a una pràctica cerimonial i après en aquest context pels qui el coneixen. És un estil de parla de la mena anomenada «llenguatge de la sogra» (varietat tabú emprada en presència de parents polítics).

29 A la manera com Bakker (1995: 134-137) parla depararromaní.

2) el *silbo gomero* (o «xiulet de La Gomera»), un sistema reduït de fonemes xiulats emprat pels camperols de l'illa canària de La Gomera per a xiular les paraules i les oracions de llur llengua inicial, que és l'espanyol, i fer-les audibles a grans distàncies.
3) el llenguatge tamborinejat de les societats beti del Camerun i la seva relació amb les «divises» associades als noms d'individus.

Entre altres coses, aquests tres casos es diferencien en la mesura que s'incrementa la distància entre la llengua i la parallengua, és a dir, en la mesura que la segona és subsidiària o independent de la primera. En canvi, tots tres «llenguatges subrogats» conflueixen en el fet que presenten ambigüitat i, doncs, remarquen la importància del context i d'estratègies discursives en la comunicació lingüística, la importància del caràcter indexical del llenguatge. Algú podria pensar que amb aquesta ampliació conceptual i terminològica del paral·lelisme, podrien considerar-se com a tal les traduccions: les versions en una llengua d'una obra escrita en una altra llengua –i més potser després que hàgim adduït abundosament traduccions en l'exposició del paral·lelisme en la primera part de l'estudi. Cal descartar aquesta interpretació, per tal com els fenòmens de què tractem en aquesta segona part són fenòmens «locals»: actes comunicatius circumstancials que impliquen en general un text breu, esdeveniments de parla limitats localment i temporalment.

7.1 Lardil i damin

En un cert sentit, el damin és parasitari del lardil, una mena de lardil simplificat. Kenneth Hale (1982, 1993, 1998) va estudiar aspectes de la morfologia i de la semàntica del damin. És particularment interessant la seva semàntica. El damin disposa d'un vocabulari reduït, uns 150 mots. Els radicals del lardil hi són substituïts per radicals del damin, però es mantenen els afixos del lardil. Així, el damin té només dos pronoms, *n!aa* ('jo') i *n!uu* ('jo no, un altre'), mentre que el lardil en té dinou. Alhora que es produeix aquella substitució lèxica, el contingut semàntic dels mots damin és molt més ampli i abstracte que el dels mots lardil, com mostra aquella reducció pronominal a una oposició binària. D'aquí que Hale afirmi que el damin no és una llengua, sinó un vocabulari –per bé que els nadius veuen lardil i damin com a entitats lingüístiques separades.[30] En realitat, Hale no ens parla dels mots (formes lèxiques), sinó dels significats. La riquesa lèxica del damin no està en el nombre de mots, sinó en l'amplitud semàntica amb què aquests mots són usats.

Podem il·lustrar aquest fet amb l'exemple comentat per Hale (1998: 204-212), en el qual la primera ratlla expressa l'oració en lardil, la segona ratlla la corresponent oració en damin, la tercera ratlla n'és una glossa i la quarta, en fi, la traducció catalana):[31]

---

30 I per bé que aquella afirmació, interpretada al peu de la lletra, contravindria una concepció assumida i nuclear de la lingüística general: «una llengua no és una nomenclatura» (Saussure) o «no s'ha de confondre la llengua amb el seu vocabulari» (Sapir) o «el vocabulari és de fet un apèndix de la gramàtica, una llista de les irregularitats bàsiques» (Bloomfield).

31 Una sola glossa i una sola traducció valen tant per al lardil com per al damin.

Ngithun dunji-kan	*ngawa waang-kur*	*werneng-kiyath-ur.*
n!aa n!n!a-kan	**nh!nh! tiitith-ur**	**m!ii-ngkiyath-ur.**
(el meu germà-petit-de-la-dona-GEN	gos anar-FUT	menjar-ANAR-FUT)

«El gos del germà petit de la meva dona se'n va a caçar (*lit*. va a buscar menjar).»

Observem que la sintaxi i la morfologia del damin són les mateixes que les del lardil. Tots dos usen el mateix sistema de casos. Hi apareixen el genitiu (glossat GEN) i el nominatiu (no marcat): *ngawa* i *nh!nh!* 'gos' són nominatius. I tots dos usen el mateix sistema de temps verbals. Hi apareix el futur (FUT). Finalment, comparteixen morfologia derivativa, exemplificada per la terminació verbal d'al·latiu –(*ng*)*kiyath*- (glossada ANAR). Aquest element converteix els substantius *werne*, *m!ii* 'menjar' en un verb amb el significat de 'anar a buscar menjar, caçar'. Hom podria afirmar que existeix un paral·lelisme entre el lardil i el damin –o entre les oracions lardil i les corresponents damin–, encara que aquest no es manifesti «en el mateix text», sinó que l'un exclogui l'altre i viceversa.

Quant a la vitalitat d'aquesta parallengua, cal concloure que, en la mesura que s'han perdut les cerimònies iniciàtiques, s'ha perdut també el damin i la cultura que vehicula. La pèrdua de la funció social d'un llenguatge comporta la pèrdua de la seva forma lingüística i finalment de la llengua mateixa. Com afirma Hale (1998), els esforços per a una eventual recuperació del damin donarien lloc a una mena de damin modern, però el damin tradicional s'haurà perdut per sempre.

7.2. El silbo gomero o llenguatge xiulat de La Gomera: estructura, pràctica i vitalitat

La informació que segueix en aquest apartat 6.2 és essencialment i en part literalment deutora de Morera (2021), complementada amb Trujillo (1990).

7.2.1 El *silbo gomero*: estructura

El *silbo gomero* o «xiulet de La Gomera» és un sistema de comunicació que han emprat tradicionalment els camperols de l'illa canària de La Gomera per a xiular les paraules i les oracions de llur varietat d'espanyol, i fer-les audibles a grans distàncies. L'orografia de l'illa ha estat la causa externa del desenvolupament d'aquest mitjà de comunicació. L'ús del xiulet no es limitava a l'àmbit de l'agricultura i la ramaderia, que n'eren els contextos habituals, sinó que abraçava també els àmbits domèstic i ritual, ja que era emprat en festivitats religioses i festes populars.

Els enunciats en xiulet de La Gomera són contínuums sonors, però, com la parla, són llenguatge articulat, analitzables en unitats que els componen, formades per contrastos fònics, amb significant però sense significat en elles mateixes, i que s'agrupen per a formar unitats de nivell superior, dotades intrínsecament de significat.[32]

32 Aquest punt de vista i aquesta anàlisi fan més concreta l'afirmació de Lajard (1891): «il ne constitue pas un système distinct du langage articulé, comme on le croyait; c'est simplement un moyen de porter plus loin la parole.» I també: «on peut dire qu'il étend, dans une certaine mesure, la notion du langage. A côté du cri et de la parole, on trouve quelque chose de distinct : le sifflet.» Segons com s'entengui l'afirmació següent, també es pot subscriure: «le langage sifflé des Canaries est de l'espagnol sifflé».

El seu sistema fonològic el formen sis fonemes xiulats, que el xiulaire executa ajudant-se o no amb els dits de les mans a la boca, i que es basen en els trets distintius vocal/consonant, greu/agut i interrupte/continu (Jakobson/Halle 1956). Resumidament (Taula 1):

	+/- Vocàlic	+/- Greu	+/- Continu	So aproximat	Representació escrita (lletra)
VOCALS					
/a/, /o/, /u/	+	+		[a]	*A*
/e/, /i/	+	-		[i]	*I*
CONSONANTS					
/p/, /k/	-	+	-	[k]	*K*
/b/, /f/, /m/, /g/, /h/	-	+	+	[h]	*G*
/t͡ʃ/, /t/, /s/	-	-	-	[t͡ʃ]	*CH**
/d/, /n/, /ɲ/, /l/, /ʎ/, /ɾ/, /r/, /ʝ/	-	-	+	[ʝ]	*Y*
* /s/ és una consonant, aguda, contínua: [-Voc, -Greu, +Continu]					

Taula 1. Sistema fonològic del xiulet de La Gomera (l'adaptació de Trujillo (1990) és nostra).[33]

Així, per exemple, un mot com *carretera* es xiula com KAYICHÍYA [kaʝit͡ʃiʝa] y una frase com (1) es xiula com (2a), (2b), representacions fònica i alfabètica, respectivament:[34]

(1) *Dile a María que baje la caldera para la leche*
(2a) ʝili a gaʝia ki kahi ʝa kaiʝiʝa kaʝa ʝa ʝit͡ʃi
(2b) YÍYI A GAYÍA KI GÁGI YA KAIYÍYA KAYA YA YÍCHI.

En tot cas, cal tenir en compte que, encara que el *silbo gomero* s'ha usat sempre en la societat hispànica de l'illa per a xiular la llengua espanyola, es tracta d'un sistema independent adaptable a qualsevol llengua natural no tonal.

Com afirma Morera (2021), és clar que la manca de correspondència biunívoca entre els «fonemes» del xiulet i els fonemes de l'espanyol determina que les paraules xiulades presentin una ambigüitat major o menor, segons els casos. Així, una paraula xiulada como GAYÍYA, per exemple, es pot entendre, almenys, en dos sentits distints: com el mot *gallina* i com el mot *ballena*. Solament el context, el saber compartit pels interlocutors, permet aclarir-ho. El fet que aquests comparteixen el mateix espai físic, social i sovint familiar, i que es dediquen a tasques sociolaborals similars, salva en part l'ambigüitat. La precarietat del sistema determina que els missatges xiulats siguin sempre molt senzills, reduïts a l'àmbit domèstic i sociolaboral. No és que no es puguin xiular textos complexos. De fet, el xiulador pot xiular qualsevol text de la llengua parlada, però la interpretació de-

33 Consultada la versió anglesa de Trujillo (1990) per Jeff Brent.
34 Les fonts bibliogràfiques que utilitzo, malgrat que s'atenen a l'anàlisi fonològica en trets distintius i solen suggerir-ne la realització fonètica aproximada, també solen limitar-se a donar l'escriptura de l'original espanyol i la representació en lletres de les paraules i frases xiulades. En nota he indicat al lector on pot escoltar aquestes paraules i frases xiulades.

mana el coneixement del context. Això fa més palesa la importància del context i no solament del codi lingüístic en la comunicació.

7.2.2 La pràctica del *silbo gomero*

Similarment a altres sistemes de comunicació a distància, la pràctica del xiulet de La Gomera s'ha dotat al llarg dels segles de fórmules comunicatives que en són característiques. El resultat és una sèrie de veus o frases fàcilment reconeixedores en qualsevol missatge xiulat, les quals són molt eficients des del punt de vista comunicatiu. En primer lloc, tota comunicació xiulada entre dos interlocutors comença sempre amb una «crida», que consisteix en l'emissió d'un so equiparable a «*¡Aaaaa!*», seguit del nom de la persona a qui hom s'adreça.[35] La funció apel·lativa del llenguatge és, doncs, clau en la mena de comunicació que ens ocupa. Per bé que tothom de l'entorn sabrà a qui s'està cridant, únicament la persona al·ludida respondrà a aquesta crida, amb l'emissió de la veu «*¡fuiooooo!*», que no es correspon amb cap paraula de la llengua parlada i que s'entén com '¡sí, digueu!', '¿què?' o '¿què mana?'.[36]

Des d'aquest mateix moment s'inicia la comunicació interpersonal. És el torn de la funció representativa del llenguatge, al costat de l'apel·lativa.

Aquesta mena de comunicació demana un altíssim grau d'atenció per part dels interlocutors, si no es vol perdre la comprensió total o parcial del missatge. El bon xiulador fa una avaluació lèxica entre mots sinònims i tria aquells que presenten característiques fonològiques més adequades per a ser substituïdes pel xiulet i, sobretot, tria l'ordre d'aparició de cada mot en la frase, amb uns recursos sintàctics específics i distints dels utilitzats habitualment en la llengua parlada.

A les persones implicades en la comunicació, els cal confirmar sovint que el missatge arriba amb claredat. Així, sovint l'emissor demana al receptor «*¿Oíste lo que te dije?*». I espera la confirmació que l'interlocutor l'ha entès. Moltes vegades arriba un moment en què el receptor no comprèn part del missatge transmès, i llavors apareix en el xiulet una fórmula com «*Yo no te entiendo*», «*¿Qué dijiste, que yo no te entiendo?*» o «*¡Dímelo otra vez, que yo no te entiendo!*», fórmula que força l'emissor a desplegar distintes estratègies per a aconseguir que el missatge arribi i sigui comprès correctament. D'antuvi, repetirà el text ja xiulat, intentant millorar la qualitat de l'execució. Si no n'hi hagués prou, començarà a substituir alguns mots originals per altres de significació similar o oferirà explicacions complementàries: breus referències al mot que no aconsegueix que l'interlocutor comprengui, al·lusions al context, etc. Per assegurar-se que ha entès bé el missatge, sovint el destinatari pregunta a l'emissor si el que ell ha entès és correcte. Així, si un xiulador diu al seu interlocutor «*Quiero que mañana vengas a mi casa a las cuatro de la tarde*», és possible que aquest, en la creença que ha comprès el missatge, li demani: «*¿Que si quieres que mañana yo vaya a tu casa a las cuatro de la tarde?*», a la qual cosa l'emissor respondrà utilitzant una partícula molt especial, una expressió, plausiblement d'origen prehispànic, que sona com «*ejey*», la qual significa '*que sí*' i la qual, com el cas de «*¡fuiooooo!*» que hem vist més amunt, no és traducció de cap mot de la llengua parlada. És l'equivalent al terme «*afirmativo*» emprat en les

35 Vegeu més avall (7.3.1) la semblança amb l'estructura dels missatges tamborinejats en llengua ewondo i el paper que hi fan les «divises».
36 El lector pot escoltar aquests sons i les següents paraules xiulades en Morera (2021).

comunicacions a través d'emissores de ràdio, quan el receptor vol transmetre a l'emissor que el missatge s'ha rebut amb netedat.[37] Totes aquestes fórmules garanteixen l'acompliment de la funció de contacte (Jakobson 1960), la que certifica que el canal de la comunicació es manté obert.

Una altra de les fórmules que s'escoltarà en finalitzar tota comunicació xiulada és el «*bueno, bueno*» amb què un xiulador transmet a un altre que la comunicació ha arribat exitosament a la seva fi. És una expressió que també és entesa com un comiat, ja que el xiulador no sol xiular «*¡adiós!*» o «*¡hasta la vista!*» (Morera 2021).

7.2.3 Vitalitat del *silbo gomero*

Quant a la vitalitat del xiulet de La Gomera, s'ha mantingut estable mentre ha predominat la vida rural tradicional: era l'únic procediment per a comunicar-se a gran distància. Era una tècnica imprescindible en el desplegament del món camperol i, com a tal, es transmetia de pares a fills en els àmbits d'ús pertinents. La decadència del xiulet comença amb la diàspora de la població rural de l'illa, la decadència de les activitats tradicionals de l'agricultura i la ramaderia i, sobretot, la irrupció del telèfon i el mòbil, que el van fer pràcticament innecessari, tot i que hi va haver qui el va continuar emprant de forma més precària. Les seves limitacions comunicatives, les seves dificultats pràctiques i l'estigma de «cosa pròpia de gent rústica» en van determinar el declivi davant l'instrumental modern. Als anys seixanta del segle passat, aquesta pràctica comunicativa dels antics habitants de La Gomera es trobava en perill d'extinció.[38] A mitjan dècada, però, se'n va iniciar la recuperació i promoció, empresa a la qual van contribuir agents diversos: vells xiuladors, que el van promoure en classes particulars, festes populars, exhibicions turístiques, manifestacions folklòriques, mitjans de comunicació; etnògrafs i lingüistes canaris i europeus, que el van estudiar científicament; les associacions de pares d'alumnes de l'illa, que van aconseguir introduir-lo com a activitat extraescolar en el sistema educatiu; polítics locals i també el govern autonòmic, que el va introduir en el sistema educatiu en la dècada dels noranta del segle passat; i, finalment, la UNESCO, que el va declarar patrimoni intangible de la Humanitat l'any 2009. En aquesta nova etapa, el seu ensenyament i funcions tenen poc a veure amb les tradicionals. L'ensenyament no es produeix en el context originari, sinó a l'aula: es tracta d'un ensenyament formal i no contextualitzat. Les seves funcions han canviat: ara són més lúdiques i fins i tot artístiques. Avui coexisteixen el xiulet tradicional, practicat per vells xiuladors de La Gomera i el xiulet «acadèmic», molt més elaborat que el genuí, propi dels nous practicants i de les exhibicions per a turistes (Morera 2021).

7.3 Llenguatge tamborinejat de la societat beti del Camerun

7.3.1 Llenguatge tamborinejat

Les comunitats beti del Camerun, entre les quals els evuzok, parlants de llengua ewondo estudiats en diverses obres per Lluís Mallart –les paraules del qual segueixo quasi literalment en aquesta exposició en allò que aquí és pertinent–, posseeixen,

37 El lector pot escoltar aquestes paraules xiulades en Morera (2021), de qui les he manllevades.
38 Lajard (1891) ja havia observat: «Il serait donc en régression aujourd'hui, disparaissant avec le genre de vie et les conditions du milieu qui lui avait donné naissance» i en conjecturava una reculada territorial al llarg de la història.

com altres pobles africans, un llenguatge tamborinejat que els permet transmetre missatges a distància. Es tracta d'un sistema de comunicació particular basat en els sons que l'emissor produeix sobre el tambor de fusta anomenat *nkul.* El llenguatge en ell mateix es basa fonamentalment en la reproducció sonora dels tons dels mots, la qual s'obté picant amb dues manetes sobre els llavis oberts del tambor de fusta, un instrument fet havent buidat el cos massís d'un tió dels arbres *mbel* o *ebe*. El llavi inferior, que correspon a la banda on la paret de l'instrument és més prima, produeix el so greu o el to baix (el «so femella»); el llavi superior, el so agut o el to alt (el so «mascle») (Mallart 2011: 120-121).

Aquest instrument permet produir una gamma de sons prou àmplia, dominada pels dos sons principals esmentats. La llengua dels beti, com la majoria de les llengües bantus, és una llengua tonal. Cada síl·laba té el seu to (alt, baix, mitjà) i el canvi de to d'una síl·laba pot fer canviar el sentit del mot. Mallart fa notar, però, que cada frase es veu afectada per un ritme propi, de manera que dues frases amb la mateixa estructura tonal són tamborinejades diferentment.[39]

Citem llargament Mallart (2011: 121): «Encara que, en la formulació d'un enunciat tamborinejat, el ritme jugui un paper més important que els tons, pel que fa a la seva comprensió, això no treu que la reproducció del to sobre el tambor pugui prestar-se a confusió, car una mateixa distribució de tons pot convenir a diverses paraules amb el mateix nombre de síl·labes. Per resoldre aquesta dificultat, el receptor tindrà en compte el context del missatge; és cert, però amb això, de vegades, pot no haver-n'hi prou. És aquí on, per prevenir aquesta dificultat però potser també per donar a aquesta forma de llenguatge una dimensió poètica particular, intervé la retòrica. El llenguatge tamborinejat, en efecte, designa les coses, les persones i les accions més corrents, mitjançant perífrasis literàries. És així, per exemple, com l'elefant esdevé «l'animal que ho destrossa tot»; el lleopard, «la bèstia que esgarrapa i mossega»; el gos, «aquell que arriba primer a tot arreu»; la dona, «la tribu d'aquells que no tenen penis»... Moltes d'aquestes perífrasis s'han transformat en proverbis, dites o divises.[40] És el cas del *ndan,* que és una sentència concisa que acompanya el nom propi de les persones. En néixer, el nadó rep, a més del nom, la seva divisa personal. Més tard, en pot rebre d'altres.»[41]

En aquest passatge s'al·ludeix a la inevitable contextualització del llenguatge, a la importància del context en la superació de l'ambigüitat dels missatges i a dues estratègies complementàries per a superar-la: el ritme, que se superposa a les seqüències tonals, i les paràfrasis «retòriques o literàries», amb les quals un sol element lèxic és substituït per un element lexicosintàctic més complex.

---

39 A diferència del ritme biològic (e.g. els batecs del cor) i mecànic (e.g. el tic-tac d'un rellotge), en el qual cada batec és idèntic al següent, en el llenguatge, la poesia, la música i la dansa, el ritme es basa en una alternança entre temps prominents i no-prominents (tònic/àton, pesant/lleu, temps fort/temps feble). Alhora, els temps prominents alternen entre temps més prominents i menys prominents, els quals s'agrupen en constituents rítmics i així donen lloc a una jerarquia de prominència (representable mitjançant una graella o un diagrama arbori) (Kiparsky 2020).

40 Convé diferenciar les perífrasis referides a persones en les divises (*ndan*) de les que es refereixen a altres éssers o objectes. En allò que segueix ens concentrem en aquelles primeres.

41 El mot «acompanya» no s'ha d'interpretar en el sentit que l'un (*ndan*) segueixi l'altre (nom propi) i, doncs, que hi hagi una relació necessària de contigüitat entre ells, sinó en el sentit que són dues maneres de referir-se a un mateix individu o també en el sentit que cada individu posseeix l'un i l'altre.

És evident que entre un individu, el nom d'un individu i la seva divisa s'estableix una relació. Altrament, és clar que entre l'individu, el nom i la divisa existeix una «relació d'identitat»: d'una banda, el nom i la divisa identifiquen l'individu, alhora que creen identitat: el doten d'identitat cultural personal. Al mateix temps, entre el nom propi i la divisa s'estableix almenys en algun sentit una «relació d'equivalència». Aquesta última és la raó per la qual investiguem aquest fenomen en termes de «paral·lelisme», potser forçant la interpretació.

Tot seguit presentem una taula en la qual s'exposa l'inici d'un missatge ewondo tamborinejat (Taula 2). L'acompanyem de la seva traducció al català, a més d'una representació dels seus components suprasegmentals pertinents, la notació musical i una parcial representació de l'estructura discursiva del missatge:[42]

NOTACIÓ MUSICAL: *(anunci) ek -um te si -gan, ek - um te si - gan e - kum te si - gan;* *mame mé yó bo mé sé fyanga e, ma me mé yó bo mé sé fyanga e; madzó ná a [...] (final)*
SEQÜÈNCIA TONAL: V̀ V̌ V̀ V̀ V̀ | V̀ V̌ V̀ V̀ V̀ | V̀ V̌ V̀ V̀ V̀ | V̀ V̀ V́ V́ V̀ V́ V́ V̀ V̀ V̀ || V̀ V̀ V́ V́ V̀ V́ V́ V̀ V̀ V̀ | V̀ V̀ V́ V́ V̀ V́ V́ V̀ V̀ V̀ || V̀ V́ V̌ V̄
TEXT EWONDO: (anunci) *ek-ŭm te̱ si-gan, ek-ŭm te̱ si-gan, ek-ŭm te̱ si-gan; mame mé yó-bo mé-sé̱ fyanga e̱, mame mé yó-bo mé-sé̱ fyanga e̱, madzó nǎ à*: … (anunci de la fi del missatge)
ESTRUCTURA DISCURSIVA: (anunci) … *X* (*ndan* de l'emissor, tris) *Y* (*ndan* de l'apel·lat, bis) … inici del missatge … (anunci de la fi del missatge)
TRADUCCIÓ: (anunci) *La soca no tremola pas* (*ndan* de l'emissor). *Les coses del cel no son pas foteses* (*ndan* de l'apel·lat). *Jo dic que* … (anunci de la fi del missatge)

Taula 2. Font: Adaptació de Graffin/Pichon 1930, 159-160.[43]

Com en el cas del llenguatge xiulat, en el llenguatge tamborinejat l'emissor, en començar a transmetre el seu missatge, reprodueix els tons de la seva divisa personal per a identificar-se com a tal i els de la divisa del seu destinatari per a interpel·lar-lo com a interlocutor ratificat. Prèviament, ha emès una «crida» o «anunci» fent sonar el *nkul*. Així mateix, en finir-lo. La crida inicial, tothom la sent, com quan els nuncis dels nostres pobles i les nostres viles feien sonar l'instrument (molt sovint un cornetí o una corneta) seguit d'un «*Per ordre del senyor alcalde, es fa saber...*», fórmula que introduïa la notícia o el ban. La responsabilitat de la crida i de l'enunciat ewondo és de l'emissor, de qui s'identifica amb la seva

42 Els tons vocàlics estan indicats per la variable V amb un diacrític. El valor d'aquests elements és el següent (AFI): to baix, V̀; to alt V́; to baix-alt, V̌; to mitjà, V̄; el to alt-baix, que no apareix en l'exemple, es representa V̂. Graffin/Pichon (1930, 9-11) adopten aquest sistema amb variacions en la representació ortogràfica dels tons: «Le ton grave, ou bas. Le signe en sera l'accent grave sur la voyelle. Cependant, pour eviter l'excès de signes orthographiques, il est convenu qu'une syllabe ne portant aucun accent est affectée du ton bas». La ratlleta sota una vocal indica que és una vocal oberta. Tota aquesta informació es pot verificar en la casella TEXT EWONDO d'aquesta Taula 2.
43 La traducció de la versió francesa és feta per l'autor d'aquest article.

divisa –la seva signatura, com qui diu–; la responsabilitat de l'enunciat en el cas del nunci és del senyor alcalde, no pas del pregoner.[44]

Un altre sistema de transmissió dels missatges, incloses les divises, utilitza la veu humana seguint les normes d'un llenguatge no tamborinejat, anomenat *ekiga*, les quals consisteixen a reproduir igualment els tons sense els mots, tot emetent en falset el so de la síl·laba *ke* (o *ku*) cada vegada segons el to que hi correspon (Graffin/Pichon 1930, 160-161).[45]

7.3.2 Paral·lelisme i divises

Tot seguit, relacionem algunes divises personals evuzok (*ndan*): la primera ratlla és el nom propi d'un individu, la segona, la seva divisa en ewondo i la tercera, la traducció catalana d'aquesta (Tsala 1960, 1961; Mallart 2011: 121-122, i comunicació personal):[46]

Bikoe Pierre:
Ngë nlo-dzob a dimi, më kë ma wulu ai ngon.
Si el sol es pon, caminaré amb la lluna.

Ngini Philomene:
A dzoge a zen, tëgë ai nkala.
Abandonada en un camí, sense ningú que tingui cura de mi.

Mesina Françoise:
Abëń te a solo vë?
On s'amaga aquesta beutat?

Mekungu Marie:
Më toa a si, ba kë ba tugudu.
Visc en pau i venen a buscar-me raons.

Azombo Elizabeth:
Abë ṅ asë mbil
La bondat no té pressa.

Amugu Benoit
Ngui mëfan, nga otala mbog?
Esquirol volador, com t'ho fas per trobar el cau?

Angono Marie Bernardette
Ngë abë ṅ abò zak, ngë mëngadzai bëmvoe
Si la bellesa es pogués manllevar, la sol·licitaria als meus amics.

Obono Marie:
Bësini nye a ngòdò, bëdini nye a mëyòṅ
L'odien a casa i l'estimen a fora.

44 I, de fet, potser ni del senyor alcalde. Això ens duria a una anàlisi del concepte de «participant en l'acte de parla» en els termes de Goffman (1981) –vegeu-ne el resum i la contextualització que en fa Hanks (1996: 207-211).
45 No ens ocupem d'aquest sistema aquí i l'ometem en considerar la relació de la divisa verbal i la divisa tamborinejada.
46 Si bé sovint una mateixa divisa pot assignar-se a més d'un individu, a continuació es dona un sol nom propi per a cada divisa.

Aquestes divises personals s'utilitzen també en el llenguatge corrent, sovint quan es vol lloar una persona. Així mateix, són un recurs literari que els poetes i trobadors de l'arpa-cítara (*mvet*) recorden en donar el nom dels herois de les seves grans epopeies (*mvet*).[47] En alguns casos el paral·lelisme estructura la divisa (vegeu el darrer cas, la divisa d'Obono Marie). Ara, amb independència d'aquest paral·lelisme «convencional», és precisament en aquest punt que podem identificar una altra mena de paral·lelisme (o *paràfrasi*, en el sentit grec originari) entre les respectives produccions verbal i tamborinejada de la divisa. I és un paral·lelisme complex, ja que hi intervenen el nom, la divisa i la divisa tamborinejada. En efecte, existeix primerament un paral·lelisme o paràfrasi entre el nom i la divisa i en segon lloc un veritable paral·lelisme intersemiòtic entre la divisa verbal i la divisa tamborinejada. Algú podria interpretar aquest segon paral·lelisme intersemiòtic com un paral·lelisme multimèdia en el sentit de Frog. De fet, no ho és, ja que els elements que hi intervenen, el so de la veu humana d'una banda i el so del tambor de l'altra, no ho fan simultàniament –a diferència de la gestualitat i la paraula en la comunicació verbal cara a cara.

Si aquesta aproximació poètica a la relació entre nom personal i divisa a través del paral·lelisme no es considera adequada o es considera que demana una extensió excessiva del concepte mateix de paral·lelisme, no se'ns discutirà una aproximació més semàntica en termes de la distinció entre designació i denotació. El nom propi i la divisa corresponent en qualsevol cas concret denoten un mateix individu, però el designen de manera diferent. Encara així, cal admetre que la relació entre designació i denotació en aquesta avinentesa és una relació intersemiòtica quan la divisa no és expressada verbalment, sinó mitjançant el llenguatge tamborinejat.

És prou clar el condicionament lingüístic del llenguatge tamborinejat. La similitud que es podria establir amb l'escriptura –d'una manera massa òbvia– va menar el lingüista Pierre Alexandre (1969) a considerar, sens dubte metafòricament, el llenguatge tamborinejat com una «escriptura sonora».[48]

Segons Mallart (2011: 123), «és en aquest context on cal situar les divises donades als objectes, animals, plantes i altres éssers de la creació. Algunes d'aquestes divises són emprades com a proverbis; d'altres reprodueixen dites que tradueixen els crits emesos pels animals en paraules intel·ligibles per als humans; algunes d'aquestes dites o divises es limiten a reproduir aquests crits en forma d'onomatopeies. [...] Ara bé, totes aquestes formes d'expressió literària són susceptibles de ser traduïdes en sons <no verbals> gràcies a l'art del llenguatge tamborinejat i a una tècnica que combina la literatura i una matèria [sonora] no humana».[49] Aquí també cal interpretar l'ús del terme «literari» metafòricament: es tracta d'una forma d'embelliment del llenguatge oral, pròpia de moltes cultures que han viscut llargament en l'oralitat.

Si ens és permès de retornar a la noció de paral·lelisme presentada en la primera part d'aquest estudi, en relació ara amb la cultura verbal ewondo, la il·lustrarem adduint el cas d'una epopeia evuzok cantada amb l'arpa-cítara (*mvet*). S'hi

47 El terme *mvet* designa alhora la transmissió oral de l'epopeia i l'instrument musical que l'acompanya (Mallart 2014: 10-11).
48 No seria apropiat interpretar-ho literalment (Mallart 2011: 136-137).
49 És pertinent i necessari especificar que la «matèria no humana» és una matèria «sonora».

esmenta «un ximpanzé tan vell que ja existia abans que naixés el primer home. En aquesta epopeia, precisament, el personatge principal és un ximpanzé anomenat Mesi-Me-Kodo-Endon o simplement Mesi. [...] És aquest nom, en tot cas, el que li va donar <el vell evuzok> Baana Joseph [...] en proclamar la divisa corresponent al [...] ximpanzé» (Mallart, 2011, 178):[50]

A Mesi, dzeme!	*Au, Mesi, balla!*
Sugug!	*Belluga't!*
A Mesi, dzeme!	*Au, Mesi, balla!*
Sugug!	*Belluga't!*
A Mesi, dzeme!	*Au, Mesi, balla!*
Sugug!	*Belluga't!*

7.4 En resum (II)

En aquesta segona part del treball, l'apartat 7, hem examinat diversos fenòmens a l'empara del paral·lelisme i en tots els casos es tracta també de la relació d'una llengua i una parallengua. En dos d'ells aquesta relació és intersemiòtica: la relació entre la llengua espanyola i el xiulet de La Gomera i entre la llengua ewondo i el llenguatge tamborinejat. L'altre cas, la relació entre lardil i damin, en la qual aquest és una parallengua d'aquell, presenta una relació entre objectes lingüístics de la mateixa naturalesa.

Existeix, doncs, una gradació entre aquests fenòmens en funció del paper que hi fa la veu i el parlar. Lardil i damin són dues llengües (o una llengua i una parallengua en el sentit de Bakker (1995)) o dos registres a parer d'algú –al capdavall, però, objectes de la mateixa naturalesa. L'espanyol de La Gomera és una llengua, el xiulet de La Gomera un sistema de comunicació mitjançant símbols produïts vocalment. En principi aquest sistema reprodueix enunciats de la llengua espanyola, però podria reproduir-ne d'altres sistemes lingüístics no tonals. L'ewondo és una llengua tonal de la gran família bantu i els enunciats d'aquesta llengua poden ser reproduïts mitjançant la percussió dels tons dels mots sobre una mena de tam-tam o algun altre instrument que no hem considerat aquí. La veu humana ja no intervé activament en l'objecte sonor que en resulta. Amb la reserva de l'anomenat llenguatge *ekiga*, que utilitza la veu i reprodueix els tons amb base a la síl·laba *ke* o *ku* i que ens faria reconèixer una gradació dins el mateix ewondo (parla natural – llenguatge *ekiga* – llenguatge tamborinejat). El llenguatge tamborinejat està estès entre diversos pobles i llengües bantus.

Entre els evuzok, l'assignació de noms propis i de «*divises*»–sentències retòriques o metafòriques (*Si el sol es pon, caminaré amb la lluna*), associades a aquell nom propi (*Bikoe Pierre*)– als individus, els dota d'identitat cultural personal. Nom propi i divisa anomenen cada individu. Semànticament, nom propi i divisa comparteixen denotació, però difereixen en la designació –maneres distintes de referir-se a un mateix objecte. Poèticament, existeix un paral·lelisme –en una extensió del concepte, entès com a «relació d'equivalència»–, entre nom propi i divisa, i un paral·lelisme intersemiòtic entre divisa verbal i divisa tamborinejada. Tanmateix, aquesta relació «paral·lelística», tant en la seva versió verbal com

50 Cf. també Tsala (1961). He modificat un aspecte menor de la versió de Mallart.

tamborinejada, no acompleix el principi de superposició de la similitud sobre la contigüitat, perquè no existeix contigüitat entre els suposats membres paral·lels (nom i divisa; divisa verbal/divisa tamborinejada), sinó que més aviat l'exclouen.

8. Consideracions retrospectives i conclusió

Aquest és un article que parteix d'una idea llavor. Aquesta idea me la va suscitar la lectura de l'original de *Cara o Creu* de Lluís Mallart, en especial la part dedicada a les divises i el llenguatge tamborinejat. El llibre va aparèixer el 2011, la meva lectura havia de ser anterior i el naixement d'aquella idea també. Ha passat, doncs, molt de temps abans no hagi arribat a desenvolupar-la i expressar-la. I de la idea llavor n'ha crescut una planta esponerosa. Ben entès, l'article no respon a un empenyiment de Mallart i no se l'en pot fer responsable, però sense la seva obra i sense el seu ajut posterior no hauria fructificat aquest treball. També hi va fer que jo no soc antropòleg i era un ignorant agosarat en la matèria. Si bé des d'un punt de vista científic cal admetre que no hi ha res de pitjor que aquesta confluència de factors – inexpertesa, ignorància i gosadia–, també és veritat que solament una fertilització de perspectives des de disciplines diferents –perquè al capdavall alguna cosa sé sobre el llenguatge–, pol·linitzant-se les unes a les altres i il·luminant amb feixos de llum multicolor unes dades etnogràfiques acuradament aplegades temps enrere, hauria pogut donar a llum aquest estudi.

La idea original tenia a veure sobretot amb el que s'ha exposat en la segona part del treball, la més pròpiament inspirada pel suggeriment de l'obra de Mallart i per les idees lingüístiques en què jo treballava en aquell moment. D'aquella llavor inicial no solament en va néixer el seu desplegament, sinó uns preliminars lingüístics i poètics sobre el tema del paral·lelisme en el llenguatge i una ampliació de l'àmbit dels sistemes semiòtics paralingüístics considerats.

Aquest estudi consta de dues parts ben diferenciades. La primera presenta una exposició del que és el paral·lelisme. Sempre pensem en una figura retòrica i l'associem a la poesia i al llenguatge literari, però de fet el fenomen va força més enllà. En poesia no és solament una figura retòrica. Les aportacions de l'obra de Lowth a l'estudi de la poesia hebrea i la seva etnocentrifugació i descolonització de les bases mateixes que tenallaven la concepció clàssica i tradicional d'allò que fa d'un vers un vers van fer palesa la necessitat d'enfocar els estudis mètrics i poètics des del punt de vista dels homes i les dones que els creaven i consumien en distintes llengües i cultures, és a dir, des d'una perspectiva etnopoètica. Frog n'ha assenyalat la pertinència. El paral·lelisme semàntic de la poesia hebrea és una manera d'estructurar, de donar forma poètica al vers, com ho era la mètrica sil·làbica quantitativa del grec o del llatí per a aquestes llengües. Roman Jakobson, que va reivindicar l'obra de Lowth i en va fer la pedra angular de l'estudi poètic del paral·lelisme, feia curt en aquest sentit. En qualsevol cas, el nostre treball intenta mostrar la naturalesa del paral·lelisme, la seva tipologia, la seva permeabilitat a través de la poesia i la prosa, el llenguatge escrit i l'oral, diversos gèneres verbals i comunicatius fins a arribar a la conversa ordinària i no planificada. També s'analitza el problema de la seqüencialitat i la simultaneïtat en el paral·lelisme i les seves derivades en diversos gèneres verbals i marcadors de gèneres verbals.

La segona part se centra pròpiament en el llenguatge i els sistemes paralingüístics. Se'n presenten i analitzen tres casos distints quant a la seva naturalesa: 1) La

coexistència de registres lingüístics o llengües on l'una és parasitària de l'altre. El cas presentat és el del lardil i el damin –un registre de caràcter iniciàtic, però no secret, construït sobre la gramàtica del lardil i sobre l'ampliació semàntica d'un lèxic reduït–, que fou estudiat per Ken Hale. 2) La coexistència d'un llenguatge natural i un sistema de comunicació vocal parasitari del primer. El cas presentat és el *silbo gomero* o xiulet de La Gomera, sistema de transmissió de missatges de la llengua inicial dels parlants –l'espanyol– a llargues distàncies mitjançant el xiulet. Se n'analitza l'estructura –a partir de l'anàlisi que en feu Trujillo, seguit per altres autors–, les pràctiques comunicatives i la vitalitat. 3) La coexistència de la llengua ewondo i el llenguatge tamborinejat –basat en la transmissió dels tons vocàlics dels mots mitjançant la percussió sobre un tam-tam– entre els evuzok del Camerun i, en especial, les implicacions per a les anomenades divises o perífrasis retòriques assignades als individus conjuntament amb llurs noms propis. Aquest cas 3) és el que parteix dels estudis de Mallart, complementats amb l'aportació d'altres estudis lingüístics i etnogràfics específics. Etnològicament, la relació entre noms, divises verbals i divises tamborinejades forneix d'identitat individual i cultural cada persona, alhora que formalment emergeix una relació d'equivalència –un paral·lelisme– entre tots tres termes i una gradació des del llenguatge ordinari, un sistema de denominacions poètiques o retòriques en llenguatge natural i un sistema de comunicació no vocal.

Tant en el xiulet de La Gomera dels canaris com en el llenguatge tamborinejat ewondo dels evuzok es planteja la necessitat de superar l'ambigüitat inherent del sistema paralingüístic de comunicació i es fan paleses tant la importància de desenvolupar noves estratègies comunicatives i nous recursos verbals com la pertinència del coneixement del context i de la necessitat d'una anàlisi dels fets incardinada en el context i no solament en un codi lingüístic blindat –la importància, en fi, d'analitzar els productes verbals no solament com a símbols sinó com a índexs i com a icones.

La nostra tesi –idea llavor– és que la relació entre aquestes llengües i aquests sistemes semiòtics paralingüístics pot analitzar-se com a casos de paral·lelisme, acceptant-ne una extensió conceptual i terminològica. L'estudi també exposa les raons de les dificultats, limitacions o contrarietats d'aquesta tesi.

9. Referències bibliogràfiques

Agustí d'Hipona (2007): *Confessions*, traducció de Miquel Dolç. Barcelona: Proa.

Alexandre, Pierre (1969): «Langages tambourinés: une écriture sonore?». *Semiotica* núm. 1/3: 273-281.

Argenter, Joan A. (1979): «Parodil·lelismes (A propòsit d'uns poemes de Pere Quart)». *Reduccions* núm. 6: 45-75.

Argenter, Joan A. (2001): «Code-switching and dialogism: Verbal practices among Catalan Jews in the Middle Ages». *Language in Society* núm. 30 (3): 377-402.

Argenter, Joan A. (2004): «Conservación y mengua de la diversidad lingüística: procesos locales, efecto global». Dins Milka Villayandre (ed.): *Actas del V Congreso de Lingüística General*. Madrid: Arco-Libros, vol. I, p. 15-40.

ARGENTER, Joan A.; Joan FERRER (2023): «Jewish texts in Old Catalan». Dins Guido MENSCHING i Frank SAVELSBERG (eds.): *Manual of Judaeo-Romance Linguistics and Philology*. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.

BAKKER, Peter (1995): «Notes on the genesis of Caló and other Iberian Para-Romani varieties». Dins Yaron MATRAS (ed.): *Romani in Contact. The History, Structure and Sociology of Language*. Amsterdam: John Benjamins, p. 125-150.

Carmina Burana. Edició a cura de Francisco RICO (2018). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

COMADIRA, Narcís; Joan FERRER (2013): *Càntic dels càntics de Salomó*. Barcelona: Fragmenta Editorial.

DRONKE, Peter (2007): *Forms and Imaginings. From Antiquity to the Fifteenth Century*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

FRIEDRICH, Paul (2006): «Maximizing ethnopoetics: Fine-tuning anthropological experience». Dins Christine JOURDAN i Kevin TUITE (ed.): *Language, Culture, and Society. Key Topics in Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 207-228.

FROG (2017): «Multimedial parallelism in ritual performance (Parallelism Dynamics II)». *Oral Tradition* núm. 31/2: 583-620.

FROG (2018): «An Eighteenth-Century Origin of Modern Metrical Studies? – or – Robert Lowth as a Pioneer of Ethnopoetics». *Nord Metrik News* núm. 1: 5-14.

GOFFMAN, Ervin (1981): *Forms of Talk*. Filadèlfia: University of Pennsylvania Press.

GRAFFIN, Réné; François PICHON (1930): *Grammaire Ewondo*. París: Congrégation du Saint-Esprit.

GRIMM, Jacob; Andreas SCHMELLER (1838): *Lateinische Gedichte des* X. *und* XI. *Jahrhunderts*. Gotinga: Dieterischen.

HALE, Ken (1982): «The logic of Damin kinship terminology». Dins Jeffrey HEATH, Francesca MERLAN i Alan RUMSEY (eds.): *Languages of Kinship in Aboriginal Australia* [*Oceania Linguistic Monographs* 24]. Sidney: University of Sidney, p. 31-39.

HALE, Ken (1993): «On the human value of local languages». Dins André CHROCHETIÈRE, Jean-Claude BOULANGER i Conrad OUELLON (eds.): *Proceedings of the 15th International Congress of Linguists, Québec, Université Laval, 9-14 August 1992*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, vol. 1, p. 17-31.

HALE, Ken (1998): «On endangered languages and the importance of language vitality». Dins Lenore A. GRENOBLE i Lindsay J. WHALEY (eds.): *Endangered languages. Current Issues and Future Prospects*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 192-216.

HANKS, William F. (1996): *Language and Communication Practices*. Boulder: Westview Press.

HANSON, Kristin; Paul KIPARSKY (1997): «The nature of verse and its consequence for the mixed form». Dins Joseph HARRIS i Karl REICHL (eds.): *Prosimetrum. Cross-cultural perspectives on narrative in prose and verse*. Cambridge: D. S. Brewer, p. 17-44.

HILKA, Alfons; Otto SCHUMANN (1930): *Carmina Burana*. Heidelberg: Carl Winter, 2 vol.

HOPKINS, Gerard M. (1959): *Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins*. Ed. Humphry House. London: Oxford University Press.

HYMES, Dell. H. (1972 [1962]): «The Ethnography of Speaking». Dins Joshua FISHMAN (ed.): *Readings in the Sociology of Language*. La Haia/París: Mouton, p. 99-138.

HYMES, Dell. H. (1981): *«In Vain I Tried to Tell You». Essays in Native American Ethnopoetics*. Filadèlfia: University of Pennsylvania Press.

JAKOBSON, Roman (1981 [1937]): «The dominant». *Selected Writings III*. La Haia: Mouton, p. 751-762.

JAKOBSON, Roman (1956): «Two aspects of language and two types of linguistic disturbances». Dins Roman JAKOBSON i Morris HALLE: *Fundamentals of Language*. La Haia: Mouton, p. 55-82.

JAKOBSON, Roman (1960): «Closing Statement: Linguistics and Poetics». Dins Thomas A. SEBEOK (ed.): *Style in Language*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, p. 350-377.

JAKOBSON, Roman; Morris HALLE (1956): «Phonology and Phonetics». Dins Roman JAKOBSON i Morris HALLE: *Fundamentals of Language*. La Haia: Mouton, p. 1-51.

JAKOBSON, Roman; Linda WAUGH (1979): *The Sound Shape of Language*. Brighton: The Harvester Press.

JASON, Heda (1977): *Ethnopoetry: Form, Content, Function*. Bonn: Linguistica Biblica.

KIPARSKY, Paul (1973): «The role of linguistics in a theory of poetry». *Daedalus* núm. 102: 231-245.

KIPARSKY, Paul (1983): «Roman Jakobson and the Grammar of Poetry». Dins *A Tribute to Roman Jakobson 1896-1982*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton.

KIPARSKY, Paul (2020): «Stress, Meter, and Text-setting». Dins Carlos GUSSENHOVEN i Aoju CHEN (eds.): *The Oxford Handbook of Language Prosody*. Oxford: Oxford University Press, p. 657-675. <DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198832232.013.46>

KURYŁOWICZ, Jerzy (1962): «Indo-European metrical studies». Dins *Poetics – Poetyka - Poetika 1*. Varsòvia: Polska Akademia Nauk, p. 87-98 [Reimprès: *Esquisses linguistiques I*, Munic: Finck, 1973, p. 185-196].

KURYŁOWICZ, Jerzy (1970): «The quantitative meter of Indo-European». Dins George CARDONA, Henry M. HOENIGSWALD i Alfred SENN (eds.): *Indo-European and Indo-Europeans*. Filadèlfia: University of Pennsylvania Press [Reimprès: *Esquisses linguistiques I*, Munic: Finck, 1973, p. 197-206].

La Bíblia. Llibres sapiencials. Versió dels textos originals i notes pels Monjos de Montserrat (1966). Andorra: Editorial Casal i Vall.

La Bíblia. Traducció interconfessional (2012). Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya/Proa.

LAJARD, Joseph (1891): «Le langage sifflé des Canaries». *Bulletin de la Société d'Anthropologie* núm. 42: 469-483.

LOWTH, Robert ([1]1753, [1]1787, [2]1829): *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*. Translated from the original Latin by G. GREGORY. A new edition with notes by Calvin E. STOWE, A.M. BOSTON: Crocker & Brewster/New York: J. Leavitt.

LOWTH, Robert ([1]1778, 1822): *Isahia: A new translation*; with a preliminary dissertation, and notes, critical, philological and explanatory. Glasgow: University Press.

MALLART, Lluís (2011): *Cara o creu. Imatges i paraules d'un joc d'atzar africà*. Girona: Documenta Universitaria.

MALLART, Lluís (2014): *Un cant èpic africà. Una crítica al poder absolut*. Tarragona: Publicacions URV.

MORERA, Marcial (2021): «El xiulet de La Gomera». *Secció Notes. Nota 60*. Càtedra UNESCO de Diversitat Lingüística i Cultural. <https://catedra-unesco.espais.iec.cat/2021/11/10/60/> [data de consulta: 11 d'abril de 2023]

MUNAR I MUNAR, Felip (2001): *Manual del bon glosador.* Palma: Editorial Documenta Balear.

RICO, Francisco (2018): «Invitación a la lectura de los *Carmina Burana*». Dins *Carmina Burana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

ROSSICH, Albert; Jordi CORNELLÀ (2014): *El plurilingüisme en la literatura catalana*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la.

SAUSSURE, Ferdinand de (1916): *Cours de linguistique générale*. París: Payot.

SILVERSTEIN, Michael (1984): «On the pragmatic 'poetry' of prose». Dins Deborah SCHIFFRIN (ed.): *Meaning, Form and Use in Context*. Washington D.C.: Georgetown University Press, p. 181-199.

STAROBINSKI, Jean (1971): *Les mots sous les mots*: *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. París: Gallimard.

TEDLOCK, Dennis (1983): *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Filadèlfia: University of Pennsylvania Press.

TROUBETZKOY, Nikolai S. (1970 [1939]): *Principes de phonologie*. París: Klincksieck.

TRUJILLO, Ramón (1990): *The Gomeran Whistle linguistic analysis* [Original: *El silbo gomero. Análisis lingüístico*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria, 1978]. [English Translation and Index by Jeff Brent: <http://silbo-gomero.com/LinguisticAnalysis/GomeranWhistle1990English.html> [data de consulta: 20 de febrer de 2022].

TSALA, Thomas (1960): «Minaln mi Mved (chants lyriques)» recueillis par l'abbe Tobie ATANGANA (†). *Recherches et Études Camerounaises* núm. 2: 35-63.

TSALA, Thomas (1961): «Texte ewondo-français du *Mvet Mesi Me Kodo Endon*». *Recherches et Études Camerounaises* núm. 2: 72-89.

Les cançons occitanes obtingudes per Palmira Jaquetti i Maria Carbó a la Vall d'Aran. Assaig de regularització formal i aspectes lingüístics

Aitor Carrera Baiget
Universitat de Lleida
aitor.carrera@filcat.udl.cat
https://orcid.org/0000-0003-2343-6387

Resum
Aquest article s'interessa per les cançons en occità recollides per Palmira Jaquetti i Maria Carbó a la Vall d'Aran durant l'any 1925, a partir dels materials que van ser recollits per primera vegada per Oriol (2020). Com que el sistema de transcripció de les col·lectores no correspon a la grafia normativa actual, el primer objectiu és d'oferir-ne una versió regularitzada. Al mateix temps, però, aquest article també vol fer una lectura i una interpretació tan clares com sigui possible d'aquestes mateixes cançons i, per tant, mirar d'establir allò que Jaquetti i Carbó van sentir oralment a la Vall d'Aran independentment del fet que determinades composicions presentin eventuals variacions amb relació a altres versions en circulació i que alguns elements puguin semblar dubtosos o oferir més d'una interpretació. En comentarem igualment els fets lingüístics més remarcables, sobretot pel que fa a la possible provinença geogràfica de determinades peces que semblen tenir el seu origen en altres latituds occitanes o que presenten elements que no s'adiuen amb les característiques lingüístiques de les poblacions on han estat recollides. Tot plegat ens ha de permetre de conèixer més en detall no només els itineraris que poden haver seguit totes aquelles cançons en el context estrictament aranès, sinó també en un marc més ampli que tingui en compte àmplies zones del domini lingüístic occità.

Paraules clau
occità; gascó; aranès; cançons populars; dialectologia; interdialectalitat

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 12, 2023, 59–91 | DOI: 10.17345/elop20233222
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract
This article focuses on the Occitan songs collected by Palmira Jaquetti and Maria Carbó in the Aran Valley during the year 1925, and is based on the materials that were published for the first time by Oriol (2020). Since the transcription system used by the collectors does not correspond to the current Occitan spelling, the first objective is to provide a more updated version of these materials. At the same time, however, this article also wants to interpret these same songs in the clearest possible way and, therefore, to try to establish what Jaquetti and Carbó heard orally in the Vall d'Aran even though some compositions may present variations in relation to other versions in circulation and that some elements may seem dubious or offer more than one interpretation. We shall also discuss the most noteworthy language features, especially in terms of the possible geographical origin of certain pieces that seem to come from other Occitan latitudes or that have features that do not reflect the linguistic characteristics of the villages where they were collected. All of this should reveal to us more details not only about the routes that all those songs may have followed in the strictly Aranese context but also in a broader framework that covers large areas of the Occitan linguistic domain.

Keywords
Occitan; Gascon; Aranese; folk songs; dialectology; interdialectality

Rebut: 30/06/2022 | Acceptat: 18/11/2022

1. Presentació

El vincle de Palmira Jaquetti amb la Vall d'Aran va depassar les *missions* de l'Obra del Cançoner Popular. Tot i que, d'entrada, hagués dit d'Arties que «ni record me'n quedaria» (Massot 1996: 148), aquella «entrada en un altre món» (Massot 1996: 147) va fer que s'interessés per la cultura i la llengua del país molt més enllà de la tasca que havia de realitzar, fins al punt de disposar de casa tant a Salardú com, més tard, a Arties mateix.[1]

Un dels comentaris de Jaquetti és que «ja hi ha poques cançons en aranès» (Massot 1996: 150). Tanmateix, en un treball on s'exploten materials inèdits, Oriol (2020) ha posat en evidència que la mateixa Jaquetti i Maria Carbó van recollir-ne algunes, tant a la mateixa Vall d'Aran com a través d'un seminarista de la Seu d'Urgell, Joan Mòga. Van arreplegar-ne la música i la lletra, i hi van fer anotacions destinades a traduir determinades formes o seqüències. Són onze peces que daten de 1925. La xifra dobla les cantades en castellà (cinc), però queda lluny de les trenta-cinc catalanes, cosa que, d'altra banda, des d'un punt de vista sociolingüístic, té un valor informatiu innegable.

Tenint en compte que el sistema gràfic de les col·lectores no és l'habitual en els nostres dies (de fet, se situen en una època clarament prenormativa fins i tot a nivell del conjunt de la llengua occitana),[2] Oriol (2020: 141) remarca la necessitat de «regularitzar els textos i transcriure'ls en ortografia occitana». I justament aquest és el primer objectiu d'aquest treball: mirar d'oferir, en grafia normativa (o *alibertina*), una versió regularitzada d'aquestes cançons, que en permetin una lectura i una interpretació tan clares com sigui possible i alhora, si és necessari, una eventual difusió posterior. En altres paraules: tot plegat consisteix a intentar d'esbrinar què és allò que Jaquetti i Carbó devien sentir oralment a la Vall d'Aran, independentment del fet que, en alguns casos, determinades composicions puguin presentar avui variacions en els elements i que les mateixes col·lectores potser donessin a segons quins passatges i formes una fesomia inhabitual. En els textos regularitzats, indicarem les restitucions que puguin resultar insegures amb asteriscos posposats, i les possibilitats múltiples de transcripció o d'interpretació d'un determinat fragment amb barres, o juxtaposades entre claudàtors. Assajarem d'establir els elements propis dels parlars locals aranesos i els que pertanyen a altres varietats occitanes o han estat importats d'altres llengües (que figuraran en cursiva). Alhora, en comentarem els fets lingüísticament remarcables, tant amb relació a qüestions d'origen geogràfic com a altres aspectes pertinents, per obtenir-ne una panoràmica de conjunt i per contextualitzar-les en l'espai. Alterem en part l'ordre d'Oriol (2020), per tal

---

1 Sobre tota aquesta qüestió, remetem en tot cas al que exposa Oriol (2020: 138-141), que supera en detalls tot el que vam poder indicar com a presentació a Carrera (2020: 249-251), a partir de noves dades i fonts documentals.

2 El punt d'inflexió simbòlic és la gramàtica d'Alibèrt de 1935 (Alibèrt 1976). En l'època de l'arreplega, en tot cas, tenia una certa difusió la grafia de Mistral (creada per Josèp Romanilha). Més concretament, als voltants de la Vall d'Aran, en circulava l'adaptació que n'havia fet Bernard Sarrieu, poeta i lingüista luixonès que liderava l'*Escolo deras Pireneos*. Per més que l'utilitzés el poeta Jusèp Condò en algunes publicacions (aparegudes en les revistes de l'*Escolo*), en la pràctica només se'n van servir uns quants iniciats i erudits locals.

d'agrupar composicions similars, que deriven del mateix tronc o que fins i tot són identificables.

2. Cançons: textos regularitzats i comentaris

2.1 Ara mia oelhèra (Era cançon dera oelhèra). *Versió de Joan Mòga (la Seu d'Urgell)*

2.1.1 Text original i text regularitzat

Text original	*Text regularitzat*
(1) A ra mia güellera	(1) Ara mia oelhèra
(2) A ra mia güellera	(2) Ara mia oelhèra
(3) ûa cançù buy cantà	(3) ua cançon voi cantar.
(4) è nu hèm sigues ingrata	(4) E non em sigues ingrata
(5) è dime ò si ò nu	(5) e ditz-me o si o non,
(6) ûn pûnet bulia jù	(6) un punet volia jo.
(7) è nù, è nu è nu.	(7) «E non, e non, e non!».
(8) Oh! que charmanta n'eres	(8) Ò, que *sharmanta* n'ères,
(9) quan n'hauies ûn nôc	(9) quan n'auies[/en hadies] un nòc.
(10) è jú te cuntemplaua	(10) E jo te[/que't] contemplaua
(11) d'arrere d'ûn arrôc	(11) [ath] darrèr d'un arròc.
(12) ûn pûnet bulia jù	(12) Un punet volia jo.
(13) è nù, è nu è nu.	(13) «E non, e non, e non!»
(14) Laguens de mun cor senti	(14) Laguens de mon[/deth mèn] còr senti
(15) ûn dulù forsa inquiet	(15) un dolor fòrça inquiet,
(16) atau cum se cremessen	(16) atau coma se cremèssen
(17) es rames de ûn fort huec	(17) es arrames d'un fòrt huec.
(18) ûn pûnet bulia jù	(18) Un punet volia jo.
(19) è nù, è nù è nù	(19) «E non, e non, e non!»

2.1.2. Comentaris

La cançó que acabem de veure lliga amb el gènere de les *pastorèlas* (§ 2.9) i ha estat atribuïda al canejanès Joan Benosa, que va viure entre els segles XVIII i XIX.[3]

3 De fet, presenta semblances interessants amb cançons populars com *Ma pastora* (vegeu, per exemple, Lambert 1906, II: 188-190). Segurament que comparacions més profundes amb altres composicions revelarien que hi ha més elements de Benosa que no podrien considerar-se del tot originals. El qualificatiu *ingrata* aplicat a la pastora, per exemple, coincideix amb *L'ingrata pastorèla* recollida en altres zones (vegeu, per exemple, Soleville 1889: 336 o Fagot 1891-1892: 129). Probablement Benosa va reciclar diversos elements populars, inclòs l'adjectiu *sharmanta* que repetia el bearnès Çubran Desporrins, cronològicament anterior (vegeu Rivarès 1844: 70-71).

Aquesta versió oral, a més, presenta diferències amb relació a les que algunes vegades se n'han publicat (vegeu Ademá 1966: 73-74; o Montoya 1999: 186). De fet, és una versió fragmentària de la composició de Benosa, alguns passatges de la qual, aquí absents, són mencionats fins i tot per Coromines (1990: 481). El títol, que ara coincideix amb l'íncipit, sembla ser originalment *Era cançon dera oelhèra* 'la cançó de la pastora d'ovelles': «Pot o pogué ser una minyona, *goelhera* [sic], com la de la *Canson* [sic] de la *Goelhera* [sic] de Joan Benosa».

Aparentment, doncs, és una peça d'origen canejanès i d'autoria coneguda, popularitzada arreu d'Aran fins al punt de ser enregistrada en un informador originari de l'altra punta de la comarca. Els elements canejanesos hi són visibles: pronom *em* (4; de fet, fonèticament reduït: *non em* [num], aquí [nun]-, *non em sigues ingrata* 'no em siguis ingrata'; vegeu Carrera 2010a: 107-109); el substantiu *nòc* 'ram o pom de flors', en lloc de *nhòc* (Coromines 1990: 594);[4] el manteniment de [a]- protètic en *arròc* (vegeu Carrera 2014a);[5] o potser fins i tot de l'aspiració, [h]-, en *huec* 'foc', que sembla representada gràficament (mentre que «hèm», *em*, podria derivar d'una confusió amb el verb *haver*, en tot cas escrit *auer/aver* en occità), que llavors encara era ben viva a Canejan (Coromines 1931: IX) però que ja s'havia emmudit en alt aranès.

Al costat de tot això, però, alguns elements semblen adaptacions a altres varietats araneses, tal volta acomplides en el trajecte de la cançó fins a Bagergue, perquè el cas és que també contrasten amb les solucions esperables a Naut Aran. És el cas de *auies* 'havies, tenies', que devia correspondre al canejanès *hadies* 'feies', de l'imperfet d'indicatiu de *hèr* (consta, per exemple, en Ademá; vegeu Carrera 2008: 81-89, 208). I potser també de *jo te contemplaua* 'jo et contemplava', amb un clític en forma plena que podria haver substituït l'enunciatiu *que* (vegeu Carrera 2010a: 271-273) i un pronom reduït: *jo que't contemplaua*.[6] A més, -[w]- intervocàlic en *auies* i *contemplaua* és impropi de Naut Aran, i sobretot de Pujòlo, el sector més alt de la comarca, on esperaríem *avies* o *jo te contemplava* (Carrera 2008: 24-25, 192), amb un -[β]- que no sembla que les col·lectores reprodueixin. La cançó podria incloure algun element arcaïtzant (com el possessiu no articulat *mon*, 14), i només algun cop podem entrellucar-hi algun tret alt-aranès insegur, com «cançù» (3) sense nasal final (Carrera 2008: 35-26, 193). S'hi perceben també lleus diferències amb altres versions, com la formulació distributiva en *ditz-me o si o non* 'digues-me o sí o no' (5) en comptes de la disjuntiva de Salardú (§ 2.2). Hi ha tot un fragment (8-12) que és absent en Montoya, però que apareix en Ademá o Bellmunt (*ibídem*).

---

4 *Nhòc* també és en Sandaran, igualment canejanès (Carrera 2011: 676). Bellmunt (1995: 202) anota «un n'hòc».

5 L'anotació «d'arrere» segurament és defectuosa. A la base el sintagma devia ser *ath darrèr d'un arròc*, que a més té el nombre de síl·labes necessari (i és en Ademá o Bellmunt). Tanmateix, *arròc* contrasta amb «rames», per *arrames*, qui sap si per deglutinació (*era arrama* → *era *rama*).

6 Consta, per exemple, a Bellmunt (1995: 202): «jo qu'et contemplaua».

2.2 Ara mia oelhèra (Era cançon dera oelhèra). *Versió d'Amàlia Romeva (Salardú)*

2.2.1 Text original i text regularitzat

Text original	*Text regularitzat*
(1) A ra mia güellera	(1) Ara mia oelhèra
(2) A ra mia güellera	(2) Ara mia oelhèra
(3) era cançu vull cantà	(3) era cançon voi cantar,
(4) en ta que sapies penes	(4) entà que sàpie es penes
(5) que'm voleu acabar	(5) que'm vòlen acabar.
(6) E nú siguis ingrata	(6) E non sigues ingrata,
(7) è dime si ò nú	(7) e ditz-me si o non.
(8) ûn pûnet bulia jú	(8) Un punet volia jo.
(9) è, nú, è, nú, è nú	(9) «E non, e non, e non!»

2.2.2 Comentaris

És una versió encara més reduïda de la cançó precedent (§ 2.1), obtinguda a Salardú d'una informadora originària de Canejan, per tant, de la localitat del pretès autor de la composició. Amb relació a l'altra aporta poques novetats, diferències de detall, com un article definit per un indefinit (3), alguna anotació potser no del tot exacta («siguis» per *sigues* o, a tot estirar, *sies*; 6) o alguna confusió («vole*u*» devia ser «vole*n*», *vòlen*, i no pas *voletz* 'voleu'; 5), i informació que confirma determinades sospites de la versió precedent: *que'm* (5), amb pronom reduït canejanès. Veient l'origen de la informadora, «cançu» (3) fa encara més versemblant l'oblit d'una nasal final en la transcripció. *Punet* ja era «beset» per a les col·lectores (Oriol 2020: 150).

2.3 Cançon des Vidales ath teishineret dera Bordeta. *Versió de Joan Mòga (la Seu d'Urgell)*

2.3.1 Text original i text regularitzat

Text original	*Text regularitzat*
(1) Cançú des Vidales at Texineret d'era Burdeta	(1) Cançon des Vidales ath teishineret dera Bordeta
(2) Se bulets sabè fradís	(2) Se voletz saber, fradins,
(3) lu que anguant m'us succeís	(3) *lo*[/çò] qu'enguan mos succeís,
(4) que en tút aquest Terçun	(4) qu'en tot aguest terçon
(5) nu s'es degue arrenc de bunc.	(5) non s'esdegue arren de bon.
(6) erul, la-là	(6) Erol-la-la!
(7) e ra causa se saberà	(7) E era causa se saberà!
(8) e Curnar quan tornarà	(8) E cornar* quan tornarà!

(9) E na plaça de ra Laca	(9) Ena Plaça dera Laca
(10) ja s'en jogue a ra sabata	(10) ja se'n jògue ara sabata.
(11) a ûn praue Texinè	(11) A un praube teishinèr
(12) l'at joguen dauan darrè	(12) l'ac jòguen dauant darrèr.
(13) e rul la la	(13) Erol-la-la!
(14) e ra causa se saberà	(14) E era causa se saberà!
(15) e rul la la	(15) Erol-la-la!
(16) e Curnar quan turnarà	(16) E cornar* quan tornarà!
(17) e rul, la la	(17) Erol-la-la!

3.3.2 Comentaris

Efectivament, els *terçons* són «districtes», com indicaven les col·lectores (Oriol 2020: 148). I en aquest cas, tot i que l'informador era originari de Bagergue, a Pujòlo, *aguest terçon* (4) és el de Lairissa, al Baish Aran, on cal situar elements onomàstics de la mateixa cançó. *Es Vidales* es refereix als membres –o les dones– de la família *es de Vidala*, d'Es Bòrdes,[7] un casalot a l'actual *carrèr dera Laca*. Justament, la cançó esmenta la *Plaça dera Laca* (9), que inclou *laca*, 'flaque d'eau' (*laque*; *DBGM* 605), mot que l'*ALG* (783) ubicava en nombrosos indrets i que reapareix en altres pobles (com Canejan; *DECat*, V: 12). *Era Bordeta* també és a Lairissa. S'hi situa el *teishineret*, 'el petit teixidor', diminutiu de *teishinèr*, una designació corrent en gascó.[8]

Alguns petits obstacles es poden resoldre fàcilment: «bulets» (2), tot i la traducció «volets» (català arcaïtzant?) de les col·lectores (Oriol 2020: 148), correspon a *voletz* 'voleu'; «fradís» (3) és *fradins* 'fadrins, solters', catalanisme cada cop menys usual en aranès; «lo» (3) amb valor neutre és un meridionalisme (normatiu i autòcton *çò*: *çò que mos succeís* 'el que ens succeeix, el que ens passa'). Les representacions «arrenc» o «bunc» (5; *arren* 'res' i *bon* 'bo': [a'reŋ] i ['buŋ]) fan evident que, tot i ser alt-aranès, l'informador reprodueix la fonètica d'on deu sortir la cançó (i això contrasta amb els «cançù» o «cançu» anteriors; § 2.1, 2.2).

També hi ha un parell d'elements confusos que necessiten més comentaris. D'una banda, les col·lectores tradueixen «s'es degue» com a «es fa» (Oriol 2020: 149), cosa que normalment seria *se hè*. Podria ser *esdegar*, que ja consta en Vergés (2009: 275) com a sinònim de *hèr lèu* 'afanyar-se', i que deriva de DECUS, «tout ce qui sied, tout ce qui va bien, ornement, parure, gloire, illustration» (Gaffiot 2000: 482), amb successors ben atestats en occità medieval (*PDPF* 106: *dèc* és «borne; limite; but; bien, propriété; commandement») i, concretament, també en antic bearnès o landès (*FEW*, III: 27). De *dèc*, 'limite' també en gascó (*DBAM* 195; i més enllà: vegeu, per exemple, Doujat i Visner 1895: 78), derivaria *esdegar* i *esdegament*,

7 Fins i tot hi ha una mena de llegenda que es refereix a aquesta família. Vegeu Bellmunt (1995: 167-168). Soler i Santaló (1998: 295) ja es referia a *Casa Vidala* com un «*Hostatge molt recomanable*».

8 En molts altres llocs hi ha *teish*[e]*nèr*, *t*[i]*shinèr* (que se sent en aranès) o *t*[i]*sh*[a]*nèr*. Al Bearn i en part dels Alts Pirineus hi ha sobretot *tisnèr* (*ALG* 1270) i en llenguadocià sovint *teisseire* (vegeu, per exemple, l'*ALF* 1306). *Es de Teishinèr* o *es de Teishineret* és un oicònim recurrent a la Vall d'Aran, present almenys a Vielha i Canejan.

respectivament 'borner' i 'bornage' (*DBAM* 246; també *PDPF* 164). L'ús de *esdegar* en aquest context podria explicar-se si a la base hi hagués hagut *endevier* (*s'endeven* 's'esdevé'[9]). Ben mirat, podria ser fins i tot *esdevier*, ja que *es-* consta en occità antic (*DECat*, IX: 112-113) i la seua presència perifèrica en aranès seria raonable. *Non s'endeven* o bé *non s'esdeven arren de bon* seria 'no s'esdevé, no passa, res de bo', i la seqüència [sende'βeŋ a'rende 'βuŋ], amb diverses nasals velars, podria haver ocasionat aquell curiós «s'es degue». Per una altra banda, «Curnar» (8) potser és *cornar* en el sentit de «[s]onner de la corne, du cor, de la trompe» (*DBGM* 276), fer sonar el *còrn* per difondre un fet o una notícia, mot sobre el qual ja parlava Coromines (1990: 413-414): «només ha quedat per al corn de banya que es toca quan el pastor d'ha d'emmenar les cabres *Va* [Vila] i a tots els pobles de *Mrc* [Marcatosa], pron. *kọ́r*».[10] El terçó de Marcatosa és immediat al de Lairissa.

2.4 Se voletz saber, fradins (o Cançon des Vidales ath teishineret dera Bordeta). *Versió de Joaquima Mòga (Gessa)*

2.4.1 Text original i text regularitzat

Text original	*Text regularitzat*
(1) Si bulets sabé fradís	(1) Se voletz saber, fradins
(2) Si bulets sabé fradís	(2) Se voletz saber, fradins,
(3) lu que enguant m'us succeís	(3) *lo*[/çò] qu'enguan mos succeís,
(4) que en tút aquest terçun	(4) qu'en tot aguest terçon
(5) nu s'es degue arrenc de bunc	(5) non s'esdegue arren de bon
(6) E rul, la, la,	(6) Erol-la-la!
(7) e ra causa se saberà	(7) E era causa se saberà!
(8) e rul, la, la,	(8) Erol-la-la!
(9) e Curnar, quan turnarà	(9) E cornar* quan tornarà!
(10) e rul, la, la.	(10) Erol-la-la!
(11) E na camí de ra Laca	(11) En Camin dera Laca
(12) ja se'n jogue a ra sabata	(12) ja se'n jògue ara sabata.
(13) a ûn praue texiné	(13) A un praube teishinèr
(14) l'at joguen dauan darrè	(14) l'ac jòguen dauant darrèr.
(15) A ûn home de ra Bordeta	(15) A un òme dera Bordeta
(16) li han vist bourra una jaqueta	(16) l'an vist borrar *una*[/ua] giqueta.
(17) celestial de paradís.	(17) *celestial* de paradís.
(18) d'en tant en tant s'adormís.	(18) De tant en tant s'adormís.

9 Palay (*DBGM* 381): «*endebenì* [...] Advenir», «*endebié, -nẹ* [..] Advenir, arriver, survenir'; Mistral (*TDF*, I: 902): «ENDEVENI, ENDEBENI (l. g.) [...] Advernir, survenir, arriver».
10 Sobre el *còrn*, vegeu d'entrada l'*ALG* (206, 'engins sonores'), amb il·lustracions.

Text original	*Text regularitzat*
(19) E paquet li han apriat.	(19) Eth paquet l'an apariat.
(20) A l'estranger l'han enviat	(20) Tar estrangèr l'an enviat.
(21) Dues houres antes de dia	(21) Dues ores *antes* de dia
(22) sigue qu'era despedida	(22) siguec era *despedida*.
(23) Te se passaie u chagrin	(23) Se te passaue un *chagrin*,
(24) tres uchans de vin.	(24) tres uchaus de vin!
(25) E t'acompanyo at sentiment	(25) E «t'acompanyo *ath* sentiment»,
(26) u a lliura d'aguardent.	(26) ua liura d'aiguardent!
(27) Es ennes des texiners	(27) Es hemnes des teishinèrs
(28) que n'en de vounir papers,	(28) que'n hèn, de boni papèrs,
(29) que les haguen firmat	(29) que les agen *firmat*
(30) e per dret e per revès	(30) e per dret e per revès.
(31) E, nul, la, la.	(31) Erol-la-la!
(32) e, ra causa se saberà,	(32) E era causa se saberà!
(33) e, nul, la, la,	(33) Erol-la-la!
(34) e Curnar, quan turnarà!	(34) E cornar* quan tornarà!
(35) e rul, la, la.	(35) Erol-la-la!

2.4.2 Comentaris

És una versió més extensa (15-30) de la cançó anterior (§ 2.3), amb l'íncipit com a títol. La *Plaça dera Laca* és ara el *Camin dera Laca*, «N. propi» segons les col·lectores (Oriol 2020: 151), antecessor de l'actual *Carrèr dera Laca*. Tot i ser oïda a Gessa, la cançó torna a situar-nos a Lairissa. El document inclou diversos manlleus: **celestial* (17) i tal volta una fórmula compassiva sencera (25; tret de l'article definit, tota l'estructura és un calc), que potser són evidències dels catalanismes habituals en l'àmbit religiós (vegeu Carrera 2015a: 264); **antes* (per *abans*), ben difós en aranès (Carrera 2015a: 271); **despedida* (22), que de fet facilita la rima assonant; **firmat* (29), o **chagrin* 'pena, dol', francesisme (23). S'observen transcripcions potser millorables (20, 28) i qui sap si alguna inversió involuntària en l'anotació (23), a més de possibles elements alt-aranesos que aflorarien esporàdicament: «apriat» deu ser *apraiat* (per *apariat* 'adobat, arreglat, preparat'; vegeu Coromines 1990: 278) i «haguen» podria correspondre a **aiguen*[11] (per *agen* 'hagin'; vegeu Carrera 2010a: 180) si és que no resulta d'una mala transcripció o d'una mena de compromís. Més que no pas «es ennes» (27; segurament *e*[z] *hemnes*, en tot cas; 'les dones'), seria la seqüència «que n'en» (28; *que'n hèn* 'en fan') qui evidenciaria més clarament l'emmudiment de l'aspiració. La forma *borrar* (16), més que 'esborrar' (Coromines 1990: 358), deu ser «[b]ourrer, remplir outre mesure» (*DBGM* 153; vegeu *TDF*, I: 339), si no té a veure amb la *borra* o plomissol relacionat amb l'ofici de

11 La mateixa Jaquetti (1961: 377-378) va anotar casos de ['ajɣ]- en el present de subjuntiu de *aver* a Naut Aran.

teishinèr. *Uchau* (24; no pas **uchan*; confusió de *u* i *n*), un successor de OCTAVUM manllevat a varietats on el grup -CT- passa a africada, és una mesura de vi (Coromines 1990: 748), i *liura* és 'lliura'.[12] És remarcable el distributiu *e per dret e per revès* 'del dret i del revés' (29).

2.5 Jo que t'estimi. *Cançó sense ubicació ni informador explícits*

2.5.1 Text original i text regularitzat

Text original	*Text regularitzat*
(1) Ju que t'estimi	(1) Jo que t'estimi
(2) Ju que t'estimi	(2) Jo que t'estimi.
(3) e nu bä di	(3) «E non!», *va dir**, / «E non, vedin,* / E non badini*»,
(4) ni meu amor creix	(4) «ne eth mèn amor creish
(5) de dia en dia	(5) de dia en dia,
(6) a a a	(6) a, a, a!»
(7) Ju que t'estimi	(7) Jo que t'estimi
(8) en nu bä di	(8) «E non!», *va dir**, /«E non, vedin,* / E non badini*»
(9) ni seré dit	(9) «Ne ac serè dit*/ne serà dit*/non et serà dit*
(10) es quan tu seràs mia	(10) que*/se* quan tu seràs mia.
(11) a a a a a a a	(11) A, a, a, a, a, a, a!»
(12) Ta qui vos aqueres flus	(12) Tà qui vòs aqueres flors
(13) que t'has amagat	(13) que t'as amagat?
(14) en sin re les volgueres ta ju	(14) E sonque* les volgueres/ volguesses* tà jo,
(15) en seria ben content	(15) en seria ben content.

2.5.2 Comentaris

La data d'aquesta cançó és el 29 d'agost de 1925, el mateix dia que Jaquetti i Carbó van obtenir la *Cançon dera Oelhèra* a Salardú d'Amàlia Romeva. L'endemà en van recollir d'altres a Gessa i Bagergue, localitats veïnes. Per tant, si aquesta no surt directament de la boca de Romeva, les col·lectores la devien sentir, en tot cas, a Salardú mateix o ben a prop. A banda de fets menors («ni meu» pot ser *ne eth mèn* 'ni el meu', [nemm]-; 4) i algun element sintàcticament remarcable (un *que* enunciatiu ja en el títol; de fet, és l'íncipit), aquest document presenta components dubtosos que potser casen amb una arreplega apressada. D'entrada, «bä di» (3) podria

12 Ens estranyaria que les col·lectores haguessin sentit ['ʎiw]-, que és conseqüència de ['ʎjew]- i que avui amb prou feines es deu sentir a Vielha. És possible que ['ʎew]*ra* fos transcrit com a «lliura» un cop identificat el mot. En tot cas, la representació gràfica englobant i normativa ha de ser *liura*.

ser la perifràstica catalana *va dir** o, veient l'aparent *Umlaut* (*ä*), un vocatiu *vedin*, 'veí', que no correspon al mot actual (*vesin*), però sí a una antiga forma aranesa regular fonèticament i usada en parlars immediats (Coromines 1990: 336; *ALG* 993). En aquest cas, posaria en evidència l'absència alt-aranesa de nasal final (-['i]), i qui sap si descartaria la informant d'origen canejanès. Sempre que tot plegat no sigui directament una mala transcripció d'un eventual «badini» (de *badinar*, 'fer broma'). La seqüència «ni seré dit» (9) podria ser *ne ac serè dit** ('no ho hauré dit', amb *èster* auxiliar de la primera persona), *ne serà dit** ('ni serà dit', si suposem un error de transcripció) o *non et serà dit** (si imaginéssim un clític canejanès en cas que la informadora fos Romeva), si no és que parlem d'una seqüència truncada que amagaria algun altre element que la faria més comprensible. Tot seguit (10), «es» podria ser *se* (amb interrogatiu; vegeu Carrera 2010a: 160-161) o *que* (negació restrictiva; 'només quan seràs meua'). Tampoc és clar «en sin re» (14): potser *sonque*, conjunció, ara amb valor condicional (Carrera 2010a: 267). *Volgueres* sembla un cas extraordinari d'imperfet de subjuntiu –o de condicional, en definitiva– amb una bategant desinencial (vegeu, per exemple, Rohlfs 1977: 221-222) en la subordinada, però no cal descartar una representació defectuosa de *volguesses* 'volguessis', que seria del tot normal (Carrera 2010a: 269). Si disposéssim d'altres versions de la cançó, tal volta podríem resoldre qüestions per ara ben relliscoses.

2.6 Aqueres montanhes. *Versió de Pilar Mòga (Bagergue)*

2.6.1 Text original i text regularitzat

Text original	*Text regularitzat*
(1) Aqueres muntanyes	(1) Aqueres montanhes
(2) Aqueres muntanyes,	(2) Aqueres montanhes
(3) que tan hautes sun	(3) que tan nautes son,
(4) m'empachent de vei	(4) m'empachen de veir
(5) 'ls meus amurs aun sun.	(5) mes amors a on son.
(6) Aqueres muntanyes,	(6) Aqueres montanhes
(7) ja s'abaixaran	(7) ja s'abaisharàn,
(8) e mes amourettes	(8) e mes amoretes
(9) se aprouparant.	(9) [que] s'aproparàn.
(10) Aqueres muntanyes,	(10) Aqueres montanhes
(11) ja s'abaixaran,	(11) ja s'abaisharàn,
(12) e viera un dia	(12) e vierà un dia
(13) que s'aprouperan.	(13) que s'aproparàn.
(14) Si canti que canti	(14) Se canti, que canti,
(15) canti pas per jú	(15) Canti pas per jo.
(16) canti per ma aimia	(16) Canti per ma [ai]mia,
(17) qu'és après de jú	(17) qu'ei ath près [/que non ei près] de jo.

2.6.2 Comentaris

Vet aquí una versió del cèlebre *Se canta*, cançó inicialment d'amor de la qual n'hi ha múltiples variacions. Tradicionalment atribuïda a Gaston Febus, comte de Foix (atribució «bien risquée» [Soleville 1889: 274]), i coneguda en extenses zones del domini,[13] també és usada per l'occitanisme com a himne *nacional* i ha estat oficialitzada a la Vall d'Aran, on sovint se n'atribueix l'autoria a Rafael Nart, un sacerdot de la fi del segle XIX i la primera meitat del segle XX (vegeu Montoya 1999: 377). Però Nart potser només va alterar una cançó popular amb coses de collita pròpia, com les referències a la Deïtat.[14]

Remarquem-ne, d'entrada, alguns detalls. El cas de «'ls meus amors» (5) podria correspondre a *es mèns* 'els meus', però igualment incloure un possessiu no articulat desuet: *mes amors*.[15] Un fragment important (8-13) és absent en Montoya (1999: 378) o a l'*RMA* (51). Contràriament a altres casos, apareix la primera persona del present d'indicatiu, *canti* 'canto' (14-17). També és notable la negació postverbal amb *pas* (15), inhabitual en aranès.[16]

Algunes diferències amb les versions *canòniques* araneses tenen més interès lingüístic. El francesisme **empèishen* (vegeu *RMA* 51; Comission 1982: 39; Bellmunt 1995: 86, 308)[17] aquí és *empachen*, referencial en occità (vegeu *DFG*, I: 320; Carrera 2010b: 195).[18] En els reculls apareix «vese» o «vesse» (Bellmunt; que suposaria *véser*), o bé *véder* (*RMA*). Són infinitius normals en altres zones gascones (*ALG* 1870) però en aranès *véder* necessita un enclític (*veder-la* 'veure-la', *vedé'c* 'veure-ho'; Carrera 2010a: 170-171), contràriament a *veir*. En altres versions hi pot haver *hilha* (*RMA* 51) en lloc de *mia* (16), ja documentat en occità medieval, de *m'ami(g)a* (*FEW*, I: 87; XXIV: 449-452). Si no hi ha una anotació defectuosa, hi podríem veure una intromissió de *aimar*, que avui no és aranès però que existeix en molts altres llocs. Més que *après* 'després', que ja s'usa en comengès, «qu'és aprés» ha de ser *ath près*, locució amb l'adverbi *près* 'a prop, a tocar, arran', avui canejanès (Carrera 2010a: 216, 219).[19]

---

13 Vegeu, entre moltes altres referències possibles, les variants que en recull Poueigh (1998: 333-337). Bladèr (1882a: 102-106) en dóna versions humorístiques cap a l'actual departament dels Alts Pirineus, «La mie pastoure» [*La mia pastora*] i «Las hilles de Lourdes» [*Las hilhas de Lorda*]. Algun cas més, d'Aussau i en format de *pastorèla* (§ 2.9), a Poueigh (1930: 198-199, 208-209). Hi ha canvis de referències geogràfiques fins i tot en el títol: *Sul pont de Nanta, A la font de Nimes...* (vegeu, per exemple, Lambert 1906: II: 180-184; i també 191-192). En el primer cas es podria haver creuat amb altres composicions (vegeu Rolland 1886: 121).

14 A les *Nòrmes* (Comission 1982: 39) s'adverteix que es reprodueixen «[f]ragments dera *Pastorada* de Mossen Rafael Nart» i que només «[e]ra prumèra estròfa [sic] de *Montanhes araneses* ei popular[a]», en referència a 1-4.

15 Vegeu Carrera (2010a: 129) o Comission (*ibídem*). A l'*RMA* es tira pel dret, amb «mèns» sense article.

16 Precisament aquest és un dels exemples que esmentàvem a Carrera (2010a: 238).

17 De fet, en Bellmunt consten formes aproximatives com «empejen» o «empegen».

18 La forma **empèishen* figura en versions de «Gascogne» o del Bearn de Poueigh (*ibídem*), mentre que en foixenc consta *empachan*, que també és en publicacions com Fagot (1891-1892: 186) o Soleville (1889: 274).

19 L'usava Sandaran, en efecte (Coromines 1990: 661), i encara és viu a la localitat. La mateixa construcció (*al près*) apareix en la versió foixenca de Poueigh (1998: 336), qui assenyala amb raó que també existeix «al lein», *al luènh*. A l'*RMA* (51) hi ha «que non ei près de jo» (*RMA* 51). Al Lauraguès, per exemple, hi ha «pla len» [*plan luènh*, 'ben lluny'] (Fagot 1891-1892: 186). De fet, sembla evident que la frase ha d'indicar llunyania (*non ei* [*ath*] *près de jo*).

2.7 Eth pinçon e era lauseta. *Versió de Rosa Peremiquel (Bossòst)*

2.7.1 Text original i text regularitzat

Text original

(1) E pinsun e ra useta

(2) E pinsun e ra useta,
(3) e pinsun e ra useta,
(4) que se'n volen maridar.
(5) l'antiraroreta,
(6) que se'n volen maridar,
(7) l'entirarorà.

(8) Et dia des nocetes,
(9) et dia des nocetes,
(10) que no n'han paut a sopar
(11) l'antiraroreta,
(12) que no n'han paut a sopar
(13) l'entirarorà

(14) Ja n'hi és mussiú lo gat,
(15) ja n'hi és mussiú lo gat,
(16) da m'un pan cada costat
(17) l'antiraroreta,
(18) da m'un pan cada costat
(19) l'entirarorà

(20) E de pan bé n'hauem prou,
(21) e de pan bé n'hauem prou,
(22) e de carn no n'hauem nú,
(23) l'antiraroreta,
(24) e de carn no n'hauem nú,
(25) l'entirarorà.

(26) Ja n'hi és mussiú l'esquirol,
(27) ja n'hi és mussiú l'esquirol,
(28) sur la cua porta un bou
(29) l'antiraroreta,
(30) sur la cua porta un bou,
(31) l'entirarorà.

(32) E de carn bé n'hauem prou,
(33) e de carn bé n'hauem prou,

Text regularitzat

(1) Eth pinçon e era lauseta

(2) Eth pinçon e era lauseta,
(3) eth pinçon e era lauseta,
(4) que se'n vòlen maridar.
(5) Lantiraroreta,
(6) que se'n vòlen maridar,
(7) lentirarorà.

(8) Eth dia des nocetes,
(9) eth dia des nocetes,
(10) que non n'an pan [en]tà sopar.
(11) Lantiraroreta,
(12) que non n'an pan [en]tà sopar,
(13) lentirarorà.

(14) Ja n'i *es mossur lo* gat,
(15) Ja n'i *es mossur lo* gat,
(16) damb un pan [en] cada costat.
(17) Lantiraroreta,
(18) damb un pan [en] cada costat,
(19) lentirarorà.

(20) E de pan be n'auem pro,
(21) e de pan be n'auem pro,
(22) e de carn non n'auem, non.
(23) Lantiraroreta,
(24) e de carn non n'auem, non,
(25) lentirarorà.

(26) Ja n'i *es mossur l'*esquirò,
(27) ja n'i *es mossur l'*esquirò,
(28) sus *la* coa pòrte un bò.
(29) Lantiraroreta,
(30) sus *la* coa pòrte un bò,
(31) lentirarorà.

(32) E de carn be n'auem pro,
(33) e de carn be n'auem pro,

Text original	*Text regularitzat*
(34) e de vi nu n’hauem nú.	(34) e de vin non n’auem, non.
(35) l’antiraroeta,	(35) Lantiraroreta,
(36) e de vi nu n’hauem nú	(36) e de vin non n’auem, non,
(37) l’entirarorà.	(37) lentirarorà.
(38) Ja n’hi és mussiú l’esparver,	(38) Ja n’i *es mossur l’*esparvèr,
(39) ja n’hi és mussiú l’esparver,	(39) ja n’i *es mossur l’*esparvèr,
(40) d’am un car, de vinc ath darré	(40) damb un car de vin ath darrèr.
(41) l’antiraroreta,	(41) Lantiraroreta,
(42) d’am un car, de vinc ath darré	(42) damb un car de vin ath darrèr,
(43) l’entirarorà.	(43) lentirarorà.
(44) E de vi bé n’hauem prû,	(44) E de vin be n’auem pro,
(45) e de vi bé n’hauem prû	(45) e de vin be n’auem pro,
(46) sonadús nú n’hauem nú	(46) sonadors non n’auem, non.
(47) l’antiraroreta,	(47) Lantiraroreta,
(48) sonadús nú n’hauem nú	(48) sonadors non n’auem, non,
(49) l’entirarorà.	(49) lentirarorà.
(50) ja’n ve mussiú lo gat	(50) Ja en ven *mossur lo* gat,
(51) ja’n ve mussiú lo gat	(51) ja en ven *mossur lo* gat,
(52) dans e violun en costat	(52) dance eth violon en costat.
(53) l’antiraroeta,	(53) Lantiraroreta,
(54) dans e violun en costat	(54) dance eth violon en costat.
(55) l’entirarorà.	(55) Lentirarorà.
(56) Sonadús bé n’hauem prû,	(56) Sonadors be n’auem pro,
(57) sonadús bé n’hauem prû,	(57) sonadors be n’auem pro,
(58) dansadors nú n’hauem nú	(58) dançadors non n’auem, non.
(59) l’antiraroreta,	(59) Lantiraroreta,
(60) dansadors nú n’hauem nú	(60) dançadors non n’auem, non,
(61) l’entirarorà.	(61) lentirarorà.
(62) Ja’n gès le pul de pedàs	(62) Ja en ges *le* polh deth pedaç,
(63) Ja’n gès le pul de pedàs	(63) ja en ges *le* polh deth pedaç,
(64) e garre e ra pù de pep braç	(64) e *garre* era pude peth braç,
(65) l’antiraroreta,	(65) Lantiraroreta,
(66) e garre e ra pù de pep braç	(66) e *garre* era pude peth braç,
(67) l’entirarorà.	(67) lentirarorà.
(68) E de tan que n’han dansat	(68) E de tant que n’an dançat,
(69) e de tan que n’han dansat	(69) e de tant que n’an dançat,

Text original	*Text regularitzat*
(70) et sulé se n'ha funsat,	(70) eth solèr se n'a fonzat.
(71) l'antiraroreta,	(71) Lantiraroreta,
(72) et sulé se n'ha funsat,	(72) eth solèr se n'a fonzat,
(73) l'entirarorà.	(73) lentirarorà.
(74) Despùs det sulé fonsat,	(74) Despús deth solèr fonzat,
(75) despùs det sulé fonsat,	(75) despús deth solèr fonzat,
(76) en tat llet se n'han anat	(76) entath lhet se n'*an* anat
(77) l'antiraroreta,	(77) Lantiraroreta,
(78) en tat llet se n'han anat	(78) entath lhet se n'*an* anat
(79) l'entirarorà.	(79) lentirarorà.
(80) De tan que n'han ullejat,	(80) De tant que n'an holejat,
(81) de tan que n'han ullejat,	(81) de tant que n'an holejat,
(82) et le llet se n'ha espatllat,	(82) e *le* lhet se n'*a* espatlat.
(83) l'antiraroreta,	(83) Lantiraroreta,
(84) et le llet se n'ha espatllat,	(84) e *le* lhet se n'*a* espatlat.
(85) l'entirarorà.	(85) Lentirarorà.

2.7.2 Comentaris

Tenim constància d'aquesta cançó als mateixos Quate Lòcs, concretament a Bausen. Sembla coneguda en altres terres occitanes, molt més enllà d'Aran (§ 2.8.2). Poueigh (1998: 146) en dona versions del Bearn, la Bigorra, Foix o el Coserans,[20] i fins comenta qüestions sobre les variants del Llenguadoc. En gascó va molt més enllà dels Pirineus, ja que Cénac-Moncaut (1868: 377) recull el *rondèu* «Lou maridatje dou pinsan» amb elements molt similars[21] i a les Landes, per exemple, també hi ha «L'arroumic é lou pinsań» (*Lo hromic e lo pinçan*, 'la formiga i el pinçà'; Arnaudin 1912: 345). Malgrat que altres versions gascones o fins l'alt-aranesa (§ 2.8) poden canviar de protagonistes, l'alosa i el pinçà reapareixen en molts altres llocs: des de Castres (Combes 1862: 33-34), Escalas (entre Carcassona i Narbona), Albi, Cos (Ardecha) o Genolhac (Gard; Lambert 1906, I: 327, 329-330, 332), fins a indrets nord-occitans (Rolland 1883: 322-332) o Provença (Arbaud 1862-1864, II: 189-190). Hi ha indrets on només es fa referència al pinçà (Arbaud) i d'altres que mostren canvis ornitonímics: «L'alauseto e le pijoun» a Bèlestar (Aude; Lambert 1906, I: 332-33), «La cardio e lou pinsan» en Bladèr (1882b: 104) o «La caille et la perdrix» més enllà del domini occità, a Finisterre (Rolland 1886: 175-177). Ja només al Baix Carcí Soleville (1889: 303-312) recull «La lauzeto et lou pinsou», «Lou pijoun et lou falcou» i, alhora, «La noço de la piuse» (§ 2.8). De fet, no cal descartar que els *lliscaments* entre ocells i invertebrats tinguin a veure amb la semblança dels noms de la

20 Tot i que la versió del Coserans té trets completament llenguadocians (Poueigh 1998: 146-147). Per tant, o ha estat íntegrament manllevada o, simplement, Poueigh no n'especifica les especificitats formals.

21 Aquest *rondèu* «semble faire suite» a «La noço de la puce» [*La nòça de la puce*] (Cénac-Moncaut 1868: 374).

puça o el pugó (sobretot si hi ha *piu-*) i el pinsà, que presenta irregularment *piu-* en alguns punts (vegeu *FEW*, VIII: 518-519; *ALF* 1018).[22] En aranès *pinçon* i *lauseta* no es coneixen fora dels Quate Lòcs i, avui, a Bossòst tampoc no usen aquestes formes (1, 2). Això s'avé amb el fet que en la versió de riu amunt (§ 2.8) hi hagi directament insectes (tot i que els noms no tornen a ser els locals). El poll i la puça també apareixen en aquesta primera versió, però de manera secundària.

Hi ha elements que no tenen aparença aranesa, que semblen com a mínim de modalitats més septentrionals de gascó, per no dir llenguadocianes: *es* 'és' (14, 38-39; per *ei*); l'article definit *lo* (14-15, 50-51), d'usos molt restringits i fossilitzats en aranès (Carrera 2010a: 83; 2011: 99), que conviu amb el pirinenc *eth* (masculí singular) i també, pel que es veu, amb el *tolosà le* (62-63, 82-84),[23] o la preposició *sus* en un conext almenys avui inhabitual en aranès (28, 30). Sumem-hi el francesisme també infreqüent *mossur* ('senyor') i algun detall subtil que ens allunyaria de Bossòst, com la possible absència de nasal en *pan* (16, 18; *un pan en* [ym'paŋ]-).

Sigui com sigui, aquesta versió té un aspecte molt més aranès que no pas la de Gessa (amb elements locals en el títol, o bé *gésser* 'sortir' [62-63], o *pedaç* [62-63] per oposició a *petaç*; § 2.8). Algunes rimes suposen almenys una adaptació a l'aranès, com en *esquirò* i *bò* (26-28, 30). En llenguadocià *esquiròl* –majoritàriament amb lateral– sovint no rimaria amb *buòu*. A prop d'Aran això seria possible en punts de l'Arieja, amb *buòu* i *esquiròu* (*ALG* 512, 'boeuf'; 2120, '-OLU'). Però en aranès *esquirò* és general i *bò* predominant (Carrera 2018: 220). En la versió foixenca de Poueigh (1998: 146) rimen *auriòu* 'oriol (ocell)' i *buòu* 'bou' («biòu»).[24]

Alguns elements dialectals ens situen a Bossòst, com el baix-aranès *pude* 'puça' (64, 66), amb el vocalisme tònic de bona part del gascó (*ALG* 60). Alhora, hi ha alguns iberismes ben coneguts, com **garrar* 'agafar' (64, 66; vegeu Coromines 1990: 265; i Carrera 2010b: 137), o *auer* com a auxiliar de *anar* o del pronominal *espatlar-se* (76, 78, 82). Són exactes les anotacions «carro» de *car* (40) i «cap al llit» de *entath lhet* (76; Oriol 2020: 156-157). *Sonadors* (46, 48), que no és usual en aranès actual, fa referència als que toquen un instrument (*sonen*), els 'músics' (vegeu, per exemple, *DBGM* 910). Mentrestant, *dançador* (58, 60) és 'danseur' (*DBGM* 304). A propòsit del gat (52, 54), més que un ús transitiu del verb (*dance eth violon*, on se sobreentendria la dansa que s'interpreta amb el violí), cal pensar en un sintagma adverbial sense preposició ([*damb*] *eth violon en costat*). És destacable *violon*.[25]

22 En zones occidentals del Llenguadoc el pinçà és [piw'su] (vegeu *ALLOc* 281; o l'*FEW*, VIII: 518-519; o l'*ALF* 1018), i no deu ser per immixtió de MUSCIO (d'on el català *moixó*; en occità hi ha altres referents; vegeu *DECat*, V: 735). És suggeridor, per cert, que en formes orientals amb [k]-, més que intervenir-hi coses onomatopeiques o preromanes (vegeu, en aquest sentit, l'*FEW*, VIII: 520), s'hi pugui barrejar *cusson* o *cosson*, el corc. Però tot plegat, per ara, no passa de la hipòtesi. I convindrem que és una qüestió per a un altre treball.

23 El femení *la* o l'elidit *l'* tampoc no són pirinencs. La cançó combina tres sistemes d'articles definits. Sobre això, vegeu el mapa sintètic de Teulat (1985: 144) o Carrera (2010b: 44-45). Per tant, «le llet» (82) no deu ser cap error, perquè, a més, ajuda a mantenir el nombre de síl·labes necessari (cosa que no permetria el pirinenc *eth lhet*).

24 Justament l'esquirol pot ser el nuvi de la *lauseta* en alguna variant de la cançó (vegeu Poueigh 1998: 147).

25 Que contrasta amb la forma *violin* que l'*ALG* (205) recull a la Vall d'Aran. A més, la forma no té repercussió de líquida, mentre que *vriolon* circula en textos recents (Vergés 2009: 439), paral·lel a fitònims com *vriòla* o *vrioleta* i al *vriolon* que el mateix *ALG* ja troba almenys en algun altre punt pirinenc. Vegeu Coromines (1990: 368) o l'*FEW* (XIV: 484).

El cas de «fonsat» (70. 72) contrasta amb *en·honsar*, formalment normal en gascó (*DBGM* 384: «*enhounçà-s*, s'enfoncer, couler au fond»). Sense prefix, *honsar/honzar* o *fonsar/fonzar* són més aviat transitius (*DBGM* 574; *DOF* 405). Tanmateix, en aranès encara s'usaven formes així com a pronominals: «*Fonzà-se* v. 'enfonsar-se' *Ge*» (Coromines 1990: 461). *Eth solèr* és 'el sòl, el terra', sobretot el domèstic de fusta (Coromines 1990: 703; Carrera 2010b: 255).

A partir de «ullejat» (80, 81) les col·lectores indiquen «soroll», la qual cosa pot ser deguda a una mala interpretació o a la murrieria de l'informador. Deu ser *holejar*, que en Dupleich (1843: 75) és «fôlatrer [...] et non folier», en Palay (*DBGM* 573) «[f]olâtrer; badiner; jouer follement», i en Mistral (*TDF*, I: 1158) «[f]aire le fou, faire des folies, folâtrer, badiner» (*folejar* en altres dialectes). *Espatlar-se* (82, 84) és sovint 'estimbar-se' (Coromines 1990: 450), però aquí deu ser 'se briser' (*DBGM* 450, per exemple): el llit es va trencar de tant que van *holejar*.

2.8 Eth *pesolh* e *la piusa. Versió de Joaquima Mòla (Gessa)*

2.8.1 Text original i text regularitzat

Text original	*Text regularitzat*
(1) El pesull et la peusa	(1) Eth *pesolh* e *la piusa*
(2) El pesull et la peusa,	(2) Eth *pesolh* e *la piusa*,
(3) el pesull et la peusa,	(3) eth *pesolh* e *la piusa*
(4) se'n volien maridar	(4) se'n volien maridar.
(5) L'entorireta,	(5) Lentorireta,
(6) se'n volien maridar,	(6) se'n volien maridar,
(7) l'entorerirà.	(7) lentorerirà.
(8) El pesull et la peusa,	(8) Eth *pesolh* e *la piusa*,
(9) el pesull et la peusa,	(9) eth *pesolh* e *la piusa*
(10) se marideren a l'altre jorn	(10) se maridèren *a l'autre jorn*.
(11) l'entorerireta,	(11) Lentorerireta,
(12) se marideren a l'altre jorn	(12) se maridèren *a l'autre jorn*,
(13) l'entorerirà.	(13) lentorerirà.
(14) No en resta minjar	(14) Non ne[/en] *rèsta a* minjar.
(15) quo si farem?	(15) *Cossí farem*?
(16) l'entorerireta,	(16) Lentorerireta,
(17) quo si farem?	(17) *Cossí farem*?
(18) l'entorerirà.	(18) Lentorerirà.
(19) Ja veuim venir lo ca	(19) Ja *vesèm venir lo* can,
(20) ja veuim venir lo ca	(20) *ja vesèm venir lo* can,
Text original	*Text regularitzat*
(21) darrera la cueta porta un bel pa	(21) *darr(i)èr la* coeta *pòrta* un *bèl* pan.

Text original	*Text regularitzat*
(22) l'entorerireta,	(22) Lentorerireta,
(23) darrera la cueta porta un bel pa	(23) *darr(i)èr la coeta pòrta un bèl* pan,
(24) l'entorerirà.	(24) lentorerirà.
(25) Ara de pa ja n'havem	(25) Ara de pan ja n'*avèm*[/avem],
(26) Ara de pa ja n'havem	(26) Ara de pan ja n'*avèm*[/avem].
(27) et de car quo si farem	(27) E de carn, *cossí farem*?
(28) l'entorerireta,	(28) Lentorerireta,
(29) et de car quo si farem	(29) E de carn, *cossí farem*?
(30) l'entorerirà.	(30) Lentorerirà.
(31) Ja en veuim venir lo gat	(31) Ja ne[/en] *vesèm venir lo* gat,
(32) Ja en veuim venir lo gat	(32) ja ne[/en] *vesèm venir lo* gat,
(33) amb sa brocha al costat	(33) *amb sa bròcha al* costat.
(34) l'entorerireta	(34) Lentorerireta,
(35) amb sa brocha al costat	(35) *amb sa bròcha al* costat,
(36) l'entorerirà.	(36) lentorerirà.
(37) Ara de carn ja n'havem,	(37) Ara de carn ja n'*avèm*[/avem],
(38) Ara de carn ja n'havem,	(38) ara de carn ja n'*avèm*[/avem],
(39) et de vi quo si farem	(39) e de vin *cossí farem*?
(40) l'entorerireta,	(40) Lentorerireta,
(41) et de vi quo si farem	(41) e de vin *cossí farem*?
(42) l'entorerirà.	(42) Lentorerirà.
(43) Ja en veuim venir lo grill	(43) Ja ne[/en] *vesèm venir lo* grilh,
(44) Ja en veuim venir lo grill	(44) Ja ne[/en] *vesèm venir lo* grilh,
(45) darrè de la cueta porta un bel barril	(45) *darr(i)èr la* coeta *pòrta* un *bèl barril*.
(46) l'entorerireta,	(46) Lentorerireta,
(47) darrè de la cueta porta un bel barril	(47) *darr(i)èr la* coeta *pòrta* un *bèl barril*,
(48) l'entorerirà.	(48) lentorerirà.
(49) Ara de vi ja n'havem	(49) Ara de vin ja n'*avèm*[/avem],
(50) Ara de vi ja n'havem,	(50) ara de vin ja n'*avèm*[/avem],
(51) et de beire quo si farem	(51) e de veire *cossí farem*?
(52) l'entorerireta	(52) Lentorerireta,
(53) et de beire quo si farem	(53) e de veire *cossí farem*?
(54) l'entorerirà.	(54) Lentorerirà.
(55) Lo grapau surt del barat,	(55) *Lo* grapaud *sort*[/*sòrt*] *del* varat,

Text original	*Text regularitzat*
(56) lo grapau surt del barat,	(56) *lo* grapaud *sort*[/*sòrt*] *del* varat,
(57) tan son beire refrescat,	(57) tamb son[/eth sòn] veire refrescat.
(58) l'entorerireta,	(58) Lentorerireta,
(59) ta'n son beire refrescat,	(59) tamb son[/eth sòn] veire refrescat,
(60) l'entorerirà.	(60) lentorerirà.
(61) Ara de beire ja n'havem,	(61) Ara de veire ja n'*avèm*[/avem],
(62) ara de beire ja n'havem	(62) ara de veire ja n'*avèm*[/avem],
(63) et de viulù quo si farem	(63) e de violon *cossí farem*?
(64) l'entorerireta,	(64) Lentorerireta,
(65) et de viulù quo si farem,	(65) e de violon *cossí farem*?
(66) l'entorerirà.	(66) Lentorirà.
(67) Et lo rat surt del paller,	(67) E *lo rat sort*[/*sòrt*] *del palh(i)èr*
(68) et lo rat surt del paller	(68) E *lo rat sort*[/*sòrt*] *del palh(i)èr*
(69) amb son viulù al darré	(69) *Amb* son[/eth sòn] violon *al darr(i)èr*.
(70) l'entorerireta,	(70) L'entorerireta
(71) amb son viulù al darré	(71) *Amb* son [/eth sòn] violon *al darr(i)èr*,
(72) l'entorerirà	(72) lentorerirà.
(73) Lo pesull salt del petaç,	(73) *Lo pesolh salh del petaç*,
(74) lo pesull salt del petaç	(74) *lo pesolh salh del petaç*
(75) i en gafe la peusa pel braç	(75) E ne[/en] *gafa la piusa pel* braç.
(76) l'entorerireta	(76) Lentorerireta.
(77) i en gafe la peusa pel braç	(77) E ne[/en] *gafa la piusa pel* braç,
(78) l'entorerirà.	(78) lentorerirà.

2.8.2 Comentaris

És una variant de la cançó precedent (§ 2.7), recollida a l'altre extrem d'Aran, on el rol principal l'ocupen insectes, d'acord amb la varietat de la base narrativa (Poueigh 1998: 149):

> Populaires dans toutes nos provinces, les variantes de cette ronde ne se comptent plus: l'énumération peut ajouter des acteurs et varier les accessoires, ou intervertir l'ordre de leur entrée en scène; mais l'air se modifie davantage suivant les régions. Une leçon, fort répandue en Lengadoc, se rapporte au mariage de la fourmi et du pou: *La fourmigo e lou pousoulh – Se marideren l'autre journ*: la suite des couplets ne présente pas de différence avec les poésies qui précedent, le timbre est analogue à la seconde des mélodies notées.

El poll i la puça ja són *protagonistes* d'algunes rondalles populars occitanes fins i tot recollides per Mistral.[26] En altres zones són possibles les combinacions d'ocells i insectes (com a les Landes en Arnaudin 1912: 345; o, separadament però consecutiva, en Cénac-Moncaut 1868: 374-377; § 3.7.2), poden reaparèixer els dos insectes (com al Lauraguès; Fagot 1891-1892: 170) o només un dels dos, com en una de les possibilitats del Baix Carcí, on hi ha «La noço de la piuse» i on no sembla que s'indiqui la identitat del «nobi» (Soleville 1889: 310-312; § 2.7.2).

La cançó presenta trets lingüístics propis d'altres varietats occitanes i alhora aranesos. Com a Bossòst (§ 2.7.2), hi conviuen diversos sistemes d'articles definits: l'article pirinenc *eth* –ja al títol– i la forma hegemònica *lo* (19-20, 31-32, 43-44, 55-56), a més de l'elidit *l'* (10, 12), el femení *la* (igualment a l'inici de la cançó, o 21, 23), o contraccions com *del* o *al* (55-56, 67-68, 69-71, 73-74). En la mateixa línia hi ha alhora *tamb* 'amb' (57, 59; que és aranès) i *amb* (33, 35, 69, 71). Aquesta convivència de fets geogràficament diversos fa dubtar sobre algunes formes: «son» (57, 59) podria ser *eth sòn* 'el seu' o la forma no articulada, avui inusual, *son* (afavorit pel nombre de síl·labes). Algunes representacions gràfiques són un pèl confuses, per insòlites («veuim» [19-20, 31-32, 43-44] és possible que reflecteixi un *vesèm* o una forma amb -[z]- intervocàlic; seria estrany res relacionat amb *vei* 'veu', que existeix en parlars occitans) o per contradictòries («darrera», 19-20; «darrè», 45; «darré», 69 i 71; infiltració catalana o mala reproducció de *darr(i)èr*?).[27] Però algunes notes de les col·lectores semblen correctes: *bròcha* (33, 35) és «l'ast» (Oriol 2020: 152), i deu ser més aviat un francesisme que una forma occitana septentrional, per *bròca*;[28] *veire* (51, 53, 57, 59, 61, 62) és «got» (Oriol 2020: 153).

Tanmateix, més enllà de tot el que acabem de dir, el primer que salta a la vista és l'abundància de coses no estrictament araneses. Algunes formes serien, com a mínim, pròpies d'altres latituds gascones. Si a Bossòst hi havia *polh* –aranès general– i *pude* –baix-aranès–, ara els noms dels insectes ja no corresponen a les designacions locals. *Pesolh* (o *pedolh*) se sent en zones occidentals (*ALG* 61), tot i que on aquesta forma està més difosa és del país tolosà cap a l'est (vegeu, per exemple, l'*ALF* 1067). Alguns termes són igualment impropis de la muntanya gascona, i específicament de l'aranès, com *jorn* (10, 12; per *dia*; vegeu Grosclaude 1986: 68-69), i tampoc no hi és normal la preposició *a* en aquell context temporal. De vegades hi ha formes que simplement no lliguen amb el parlar local. Ni Gessa ni Bagergue diuen *can* (19-20), sinó *gosset*. A la cançó hi ha *rat* (67-68), però *arrat* és un dels casos alt-aranesos amb [a]- (Carrera 2014a: 167). Abans es devia usar *grapaud* 'gripau' a Naut Aran (55-56), però els exemples precedents mostren que això potser no és la raó per la qual apareix a la cançó.

Alguns rars elements d'aparença catalana podrien haver estat introduïts a l'hora d'anotar la cançó, com *altre* (10, 12; potser per *autre*) o *sort* com a forma del verb *sortir* (55-56), tot i que en aquest cas, si no és una mala reproducció de

---

26 Un conte aparegut el 1873 a l'*Armana Prouvençau* [*Armanac provençau*] porta per títol, justament, «Lou pesou e la niero» [*Lo pesolh e la niera*]. Vegeu Mistral (1980: 105-107).

27 *Darrièr* és referencial (Alibèrt 1976: 234), però en llenguadocià no sempre hi ha diftong (*ALMC* 659; *ALF* 392).

28 En Mistral (*TDF*, I: 378) «BROCO [*bròca*] [...] Bûchette, baguette, petit bâton» és la forma de referència, i «BROCHO» [*bròcha*], delfinès. Alibèrt consigna *bròca* (*DOF* 180), ja medieval (vegeu *FEW*, I: 543; *PDPF* 55).

sòrt 'surt' (canònic en llenguadocià [Alibèrt 1976: 188] i recollit també per Castet [1894: 144] al Coserans malgrat que aquesta zona és un bastió dels continuadors de EXIRE [*ALG* 1595]), podria correspondre a una forma usada en alt aranès (Carrera 2020: 278-282). La mateixa seqüència *lo grapaud sort*[*/sòrt*] *del varat*, d'altra banda, torna a posar en evidència la mescla d'elements de provinença variada tan bon punt la comparem amb *lo pesolh salh del petaç* (57-58), seqüència del tot paral·lela, però amb *salhir* «[s]ortir, se montrer, paraître, faire saillie, jaillir» (*DOF* 622; vegeu Alibèrt 1976: 184-185) i *petaç*, sinònim de *pedaç*, la forma corrent en gascó (*ALG* 897; *DOF* 535, 545; *FEW*, VIII: 615-616).

Varat (55-56), 'fossé' (*DBGM* 102 i *ALG* 226; però en parlars occidentals pot ser 'levée de terre' [*ALG* 224]), és inequívocament gascó: un derivat de VALLIS (*FEW*, XIV: 137, 150) o de VALLUM (Coromines 1990: 318), amb -LL- > *-r-*. Tanmateix, ja sorprèn, per exemple, la seua presència en foixenc, on sembla recollir-lo Poueigh (1998: 147), a menys que barregi llenguadocià i coseranès: «Le grapaud sort del barat». Però aquest terme no evita l'aspecte llenguadocià de la cançó, sobretot després de veure coses com *cossí* (15, 17, 27, 29, 39, 41), interrogatiu referencial i propi del centre del domini (vegeu, per exemple, l'*ALF* 314)[29] o *farem* (15, 17, 27, 29, 39, 41; per *haram*). Ni tan sols el *non* preverbal (14) és necessàriament una adaptació al parlar local (vegeu Alibèrt 1976: 227). Tampoc *minjar* (vegeu l'*ALF* 807). I tot plegat fa dubtar que el pronom *en* (14, 31, 32) sigui la forma reforçada prou habitual en aranès o es pugui raonar per contextos en què pot aparèixer en llenguadocià (vegeu Alibèrt 1976: 64).

Els elements llenguadocians podrien experimentar lleugeres adaptacions: *gafa* 'agafa, pren' (75, 77) és «gafe», potser amb la desinència -[e] de la tercera persona del singular de l'aranès (per tant, *gaf*[e] seria un *híbrid* aranesollenguadocià). Alhora, parlem d'un llenguadocià amb elements d'origen un altre cop divers, o que reflectiria parles molt concretes. Si en gascó hi ha sobretot *puç* o *puce* 'puça' (*ALG* 60), *pius-* és del centre del domini ([pi]- o [pj]- va fins al Llemosí), però allí mateix hi ha també un tipus oriental *nièra/negra/nèira* (vegeu ja només l'*ALF* 1100).[30] És versemblant, doncs, que «peusa» vulgui ser *piusa*, amb un *-a* que apareix en algun punt de l'Arieja i l'Aude a l'*ALF*, i també a la Fenolleda a l'*ALLOc* (335).[31] Tot i això, la rima de *barril* (43-45, 47) amb *grilh* (que implica -[l]) descarta també d'entrada alguns parlars de tipus aquitanopirinenc, és a dir de transició immediata al gascó i al català. La forma *gr*[i]*lh* (que podria ser local amb una palatal final) té una extensió limitada en el dialecte central, i qui sap si reduiria les possibilitats a zones de l'Aude, l'Erau o properes a Tolosa (o potser fins de l'Òlt, Òlt e Garona o Tarn e Garona; vegeu l'*ALF* 669; *ALLOc* 314). Seria interessant de saber, a més, com pronunciava la informadora determinades formes: *vesèm* o *ves*[e]*m*, com *vedem* (i més veient aquell *gaf*[e])? *Avèm* o, com en alt aranès, *avem*?

---

29 L'aranès, en aquest cas, usa *quin* (extrem de la part baixa) o *com* (que en alguns llocs es confon amb *coma*, no interrogatiu, cosa habitual en diversos dialectes). Sobre això, vegeu Carrera (2010a: 159; 2015b: 76).

30 Al Coserans hi ha formes amb -[ð]- o -[z]- segons el mateix *ALG*, sovint amb [jew] com en bona part de l'aranès, i, en tot cas, amb *-e* àton final.

31 Si no és *piuse* canviat en *piusa* a Aran mateix, on la puça sovint és *piuda*. En la versió foixenca de Poueigh (1998: 17) hi ha «piouse» i «pousoulh».

2.9 Vòls te logar, gentila pastorèla? *Versió de Ramona Lafont (Vielha)*

2.9.1 Text original i text regularitzat

Text original	*Text regularitzat*
(1) Vos te logar, gentila pastorela?	(1) –*Vòls te* logar, *gentila pastorèla*?
(2) –Vos te logar, gentila pastorela?	(2) *Vòls te* logar, *gentila pastorèla*?
(3) –Vos te logar, per guardar lo bestiar?	(3) *Vòls te* logar *per* guardar *lo bestiar*?
(4) –Oh! Oui, messiú, jo logarei,	(4) –Ò *oui*, *mossur*, jo[/me] *logarèi*
(5) vostre bestiar jo guardarei	(5) *Vòstre* bestiar jo[/lo] *guardarèi*.
(6) –Oh! Oui, messiú, jo logarei,	(6) Ò *oui*, *mossur*, jo[/me] *logarèi*
(7) vostre bestiar jo guardarei	(7) *Vòstre* bestiar jo[/lo] *guardarèi*
(8) –Quan vos guanyar, gentila pastorela?	(8) –Quant *vòls* guanhar, *gentila pastorèla*?
(9) –Quan vos guanyar, per guardar lo bestiar?	(9) Quant *vòls* guanhar, *per* guardar *lo* bestiar?
(10) –Un par d'esclops, un davantau,	(10) –Un *par* d'esclòps, un *davantau*[/demantau]
(11) e cent escuts mossiú me n'escau.	(11) e cent escuts, *mossur*, me les cau.
(12) –Un par d'esclops, un davantau,	(12) Un *par* d'esclòps, un *davantau*[/demantau],
(13) e cent escuts mossiú me n'escau.	(13) e cent escuts, *mossur*, me les cau.
(14) –Vos a res mès, gentila pastorela?	(14) –*Vòls* arrés mès, *gentila pastorèla*?
(15) –Vos a res mès per guardar lo bestiar?	(15) *Vòls* arrés mès, *per* guardar *lo* bestiar?
(16) –Un pastorel, que sigui fidel	(16) –Un *pastorèl* que sigue[/*siague*, *siá*] *fidèl*
(17) per a guardar lo bestiar.	(17) *per* guardar *lo* bestiar.
(18) –Un pastorel, que sigui fidel	(18) Un *pastorèl* que sigue[/*siague*, *siá*] *fidèl*
(19) per a guardar lo bestiar.	(19) *per* guardar *lo* bestiar.
(20) –Me'n vos a jú, gentila pastorela?	(20) –Me'n *vòls* a jo, *gentila pastorèla*?
(21) –Me'n vos a jú, gentila pastorela?	(21) Me'n *vòls* a jo, *gentila pastorèla*?
(22) –Oh! na mi messiú, qu'els top amoròs	(22) –Ò, *nani, mossur*, qu'ètz *tròp* amorós,
(23) que ets un merdòs, que me'n foti de vòs	(23) qu'ètz un merdós, que me'n foti de vos.
(24) –Oh! na mi messiú, qu'els top amoròs	(24) Ò, *nani, mossur*, qu'ètz *tròp* amorós,
(25) que ets un merdòs, que me'n foti de vòs.	(25) qu'ètz un merdós, que me'n foti de vos.

2.9.2. Comentaris

Aquesta cançó és una *pastorèla*, un tipus de composició que remunta a l'època trobadoresca, on s'establia un diàleg entre una jove pastora i un cavaller. El títol fins

recorda la *Gaya pastorelha* de Guiraut Riquièr (Audiau 1973: 56-60). Essencialment és una variant de «La pastoura a louga» [*La pastora a logar*], que Poueigh (1930), que repertoria un bon nombre de *pastorèlas* populars occitanes cantades,[32] va obtenir al país de Foix (tot i que tornava a assenyalar un «Couserans» que contrastava amb la fesomia llenguadociana de la peça) i també a la Bigorra i el Bearn (Poueigh 1930: 215-218), on s'associa sovint a Çubran Desporrins. Ell mateix (Poueigh 1930: 218) assenyala que és una cançó «[f]ort répandue en Languedoc et en Gascogne».[33] També la recull –i amb el mateix títol– Cénac-Moncaut (1868: 449), que recorda les versions que reflecteixen el conflicte lingüístic: «le séducteur parle le langage de la cour; la bergère reste fidèle au patois» (Cénac-Moncaut 1868: 450).[34]

Les ramificacions d'aquesta mena de *pastorèlas* són múltiples, amb rols masculins variats (un *mossur*, un *caçaire*, un *pastor arrefusat*...),[35] però amb un paper femení regularment lligat a la terra (la pastora, la *verg(i)èra* o *païsana*, o directament *la filheta*).[36] Com deia Poueigh, els mateixos aires, referents i una lletra molt similar o (gairebé) idèntica continuen al Llenguadoc. Bladèr (1882a: 212-214) potser situava la *vergèra logada* a l'Alt Carcí, però les evidències de proximitat o identitat musicals i textuals amb la cançó de Vielha van almenys fins al Roergue, i alguns indicis –que caldria verificar– ens farien arribar com a mínim a les Cevenes, per no dir molt més enllà,[37] ja que la presència de *pastorèlas* sembla prou incontrovertible fins a Provença, on Arbaud (1862-1864, II: 145-147) recull «La paysano» [*La païsana*], visitada per un «moussu de la cour» [*un* mossur *de la cort*], o Rolland (1886: 44) consigna «La bergère et le monsieur» (on ella torna a parlar occità). El mateix Rolland (1883: 65-66) situa a Corresa la «[g]ayo berdziero» [*gaia vergiera*] i «[u]n bon mouchur» [*un bon mossur*].[38]

Hi ha francesismes que probablement van arribar a Vielha incrustats a la cançó, com *mossur* (que ja hem vist en altres casos), *oui* (4, 6) o l'adverbi negatiu *nani*, forma «manlevada al vièlh francés, *nenil*» (Alibèrt 1976: 228).[39] També hi ha

32 Específicament sobre aquesta mena de composicions, vegeu també Lambert (1911, 1912), per exemple. Aquesta cançó no és l'única en què s'evoca una *gent(il)a pastorèla*. Vegeu Lambert (1911: 14, 17-19, 21, 30; 1912: 23), Fagot (1891-1892: 17), Combes (1862: 57) o Rolland (1883: 55; aquí *gaia vergiera*).

33 De fet, l'íncipit de la tornada és el mateix que el de la coneguda *Diga Janeta*, sobre la qual, vegeu, per exemple, Arbaud (1862-1864, I: 203), Fagot (1891-1892: 126), Atger (1875: 15) o Lambert (1906, II: 24; 1911: 5-6).

34 Vegeu els diàlegs bilingües de Lambert (1912: 33-59) o Fagot (1891-1892: 11-16). Fagot (1891-1892: 11) gairebé repeteix l'observació de Cénac-Moncaut: «le Monsieur parle presque toujours en français et [...] la Bergère répond en dialecte local». No és l'únic cas en què això passa: «Comme dans les Pastourelles, nous trouvons des Noëls français-patois ou écrits complètement en idiome languedocien. Dans le premier cas, c'est toujours un dialogue entre les anges s'exprimant en français et les bergers répondant en patois» (Fagot 1891-1892: 23).

35 O un **shevalièr* o *cavalièr*, un *patge*, *un *mòine*, un *soldat*... Vegeu Lambert (1912: 9-12, 19, 20, 54).

36 Vegeu, per exemple, Bladèr (1882a: 170-184, o també 66-67, 208-211) o Lambert (1912: 17).

37 El web de l'Institut occitan d'Avairon recull la *Genta pastoreleta*: <https://www.occitan-aveyron.fr/fr/diffusio/source/arvieu/vols-te-logar-genta-pastoreleta_SRC4493> [data de consulta: 30 de desembre de 2021].

38 Algun exemple alvernès –probablement traduït de l'occità– a Smith (1878: 60-61). Tot plegat lliga amb altres composicions menys bucòliques sobre *l'occasion manquée*. Vegeu, per exemple, Rolland (1883: 23-27).

39 *Nani, mossur!* 'no pas, senyor' és una resposta recurrent de la pastora en aquesta mena de diàlegs.

algun element sintàctic xocant: *jo logarèi* o *jo guardarèi* (4-7), que correspon a *me logarèi/logarai* ('em llogaré') i *lo gardarèi/gardarai* ('el guardaré') d'altres versions. Afegim-hi alguna transcripció dubtosa, com el possible catalanisme «me n'escau» (11, 13). Potser més aviat és *me les cau* ('els necessito', literalment 'me'ls cal'), que s'avé amb *cal* de versions llenguadocianes.[40]

Algunes coses poden ser d'altres latituds gascones (com els proclítics amb infinitiu o l'article *lo* a què ja hem fet referència). Si més no, avui no són aranesos ni –ben probablement– ho eren en el moment de recollida de la cançó, com *tròp* (22, 24; per *massa*). N'hi ha que poden tenir un regust –malauradament– arcaïtzant però no pas insòlit, com l'ús de *vos* (23, 25; per l'abominable **vosté*; Carrera 2010a: 106). Tanmateix, el conjunt torna a tenir un aire inequívocament llenguadocià, des de la preposició final *per* (vegeu Bèc 1968: 208 o l'*ALF* 248) fins a *vòstre* (5, 7; si no és error per *vòste*), *fidèl*, *pastorèl* (16, 18), o el mateix *pastorèla*. És raonable que la cançó vingui de l'àrea del dialecte central de la llengua occitana i que, al mateix temps, hi hagi *adaptacions* a la fonètica o la morfosintaxi locals. En la cançó sembla que hi ha *jo* (4-7; normal en aranès) i no pas *ieu*, que apareix al rovell del domini (*ALF* 12, per exemple). A més, hi trobem vocalitzacions de laterals (*davantau* o directament *demantau*? 10, 12),[41] o seqüències *gua-*/[kwa]- per *ga-*/[ka]-, com en *guardar* per *gardar* o *guanhar* per *ganhar* (3, 5, 7, 8, 9, 15), i segurament també en *quant* (8-9), segons el que és usual en gascó (amb l'excepció de zones situades sobretot als Alts Pirineus; *ALG* 2148).[42] *Arrés* (14-15) com a 'res' sembla una evidència d'adjunció de pròtesi gascona a *res* (*arrés*, a Vielha, és 'ningú').[43] I qui sap si *sig(u)-* en el subjuntiu de *èster* (16, 18), que en aranès es troba més o menys isolat (*ALG* 2016), podria coincidir amb *si(a)g(u)-* d'algunes varietats llenguadocianes (vegeu Alibèrt 1976: 158).

Els futurs en *-èi* en *logarèi* (4, 6) o *guardarèi* (5, 7) no cal que siguin cap adaptació (ni inflexió vocàlica en *-ai*), ja que són majoritaris en gascó (*ALG* 1668) i existeixen en llenguadocià (vegeu Alibèrt 1976: 119; l'aranès, a més, té *-è*). *Bestiar*, malgrat el que dona a entendre Coromines (1990: 338; *DECat*, I: 783-784), es repeteix en varietats gascones (*DBGM* 125; *FEW*, I: 340-341),[44] però també al Llenguadoc meridional (*ALLOr* 477). *Vòls* (1-3) ja devia figurar en la versió d'origen, i és homòfon de l'aranès *vòs*. Potser per atzar, algunes rimes en -['us] (*amorós* i *de vos*; en altres versions, també *motons* o *potons*) recorden l'única composició de Joiós de Tolosa (Audiau 1973: 115), descoberta per Chabaneau (1889).

---

40 L'ús de «per a» (19) és probablement un catalanisme degut a les col·lectores.

41 En aranès es diu *demantau*, amb una nasal que apareix de tant en tant en altres parlars gascons (*ALG* 644) i fins i tot més enllà de la Garona (vegeu, per exemple, l'*ALF* 1274).

42 Amb l'element afegit que *ganhar* s'ha imposat gairebé pertot en gascó (vegeu Bèc 1968: 171) i que, com a interrogatiu, en aranès *quant* és substituït sovint per *guaire* (vegeu Carrera 2010a: 158-159). A més, *g(u)ardar* és sobretot 'mirar' en una àrea sud-oriental gascona (*ALG* 1084) que inclou quasi tota la Vall d'Aran.

43 A Naut Aran *arrés* pot ser 'res' (Carrera 2010a: 133). És destacable, per cert, l'ús *positiu* de *arrés* en una frase interrogativa (Carrera 2010a: 238). En versions llenguadocianes hi ha *que te cal mai*? 'què necessites més?'.

44 Figura també en versions bearneses o bigordanes de Poueigh (1930: 317) o en Cénac-Moncaut (1868: 449).

2.10 Entre Luishon e Montrejau. *Versió de Ramona Lafont (Vielha)*

2.10.1 Text original i text regularitzat

Text original	*Text regularitzat*
(1) Entre Luchon et Morrejau	(1) Entre Luishon e Montrejau
(2) Entre Luchon et Morrejau,	(2) Entre Luishon e Montrejau,
(3) que n'hi ha un vilatge de Xau	(3) que n'i a eth[/un*] vilatge de Shau[n]
(4) que n'hi ha un vilatge de Xau	(4) que n'i a eth[/un*] vilatge de Shau[n]
(5) e un braquet de uaig comme un pau	(5) e un braquet dauath, coma un pau,
(6) futut comme un cucai	(6) fotut coma un cocalh
(7) per mascars de Xau	(7) per[/pes] mascards de Shau[n]
(8) Es pots de l'ama de coutet,	(8) Es pòts de lama de cotèth,
(9) es ulls virats com us trauets	(9) es uelhs virats coma uns trauèths,
(10) es ulls virats com us trauets,	(10) es uelhs virats coma uns trauèths,
(11) figura mirgallada de mau,	(11) figura mirgalhada de mau,
(12) e ra color jaune chade	(12) e era color jaune shade
(13) pers mascars de Xau.	(13) pes mascards de Shau[n].
(14) A Sembiat li'n apereu vin,	(14) A Sent Biat li[/le] n'apèren vin,
(15) a Sembiat li'n apereu vin,	(15) a Sent Biat li[/le] n'apèren vin,
(16) si nada amb gran pecotin,	(16) signat*[/senhat*] damb gran pecotin,
(17) si nada amb gran pecotin,	(17) signat*[/senhat*] damb gran pecotin,
(18) herba basada d'un sau,	(18) èrba vasada d'un saut,
(19) et palla trabucada	(19) e palha trabucada
(20) pers mascars de Xau.	(20) pes mascards de Shau[n].

2.10.2 Comentaris

Tot indica que parlem d'una cançó comengesa. D'una banda, pels topònims: *Montrejau* (en francès, *Montréjeau*), *Luishon* (*Bagnères-de-Luchon*), *Sent Biat* (*Saint-Béat*),[45] o *Shau(n)* (*Chaum*), la rima del qual amb *Montrejau*, *mau* o *saut* ens aporta una informació valuosíssima sobre aquest nom de lloc (vegeu Carrera 2014b: 2485). D'una altra banda, pels fets lingüístics que hi apareixen, que en aranès serien, a tot estirar, propis d'alguns pobles baix-aranesos (i no pas de Vielha): *aperar* 'anomenar' (14-15), *trauèth* 'trepant' (9-10; *es uelhs virats coma un trauèth* 'els ulls

45 La representació gràfica de les col·lectores recull prou bé la realització oral del topònim, [sem'biatʃ], i prova un cop més com n'és d'injustificat i d'indocumentat el **Sent Beath* de Pojada (2009: 61; vegeu Carrera 2014b: 2488).

girats com un trepant'),[46] *jaune* (12; en *jaune shade*, versemblantment 'groc pàl·lid, groc mort'),[47] *cotèth* 'ganivet' (8; *es pòts de lama de cotèth* 'els llavis de fulla de ganivet'), *dauath* 'a sota, davall' (5; per *dejós*; vegeu Carrera 2015b: 78) o l'ús locatiu-estàtic de *a* (14-15; *a Sent Biat*; a la Vall d'Aran s'usaria *en*; Carrera 2010a: 254). Les referències als aranesos –no gaire falagueres– devien facilitar-ne la memorització. Segons les col·lectores *braquet* és el «renom que donen els francesos [sic] als de la vall d'Aran» (Oriol 2020: 155). Aquest qualificatiu devia ser prou comú al Comenge[48] i és un diminutiu de *brac* 'curt'.[49]

Les col·lectores potser no van interpretar del tot correctament determinats elements, o no van identificar ben bé a què es referien. Efectivament, *pau* (5) és «pal» (Oriol 2020: 155). *Cocalh* (6; o potser millor *caucalh*; monoftongació de [aw] pretònic) seria «ocell» (Oriol, 2020: 155), i deu ser un moixó afí al corb (i, per tant, a la *cigala*).[50] En la cançó, doncs, potser s'estableix una oposició cromàtica entre el *cocalh* –negre, i potser sinistre– aranès i el caràcter *mascard* d'aquell poble comengès, «[b]igarré [...], tacheté» (*DBGM* 651; v. *ALG* 390, 'vache tachetée'), 'clapat' o, en tot cas, només 'fosc' (Coromines 1990: 563). Sobre «figura mirgallada de mau» (11), les col·lectores indiquen «cara plena de mal» (Oriol, 2020: 155), amb un adjectiu tal volta menys escaient que 'diapré' (*DBGM* 677; potser s'al·ludeix a un episodi de violència). La traducció de «si nada amb gran pecotin» (18-19) seria «posat amb gran pecotin», però potser s'hi amaga *signat* ('signat' o fins 'beneït'; vegeu, per exemple, *TDF*, II: 895) o *senhat* («poser un sceau; sanctifier; baptiser»; *DBGM* 893), en referència al *pecotin*, recipient per mesurar gra (vegeu Coromines 1990: 619). La seqüència «li'n apereu vin» (14-15) seria «A Sembiat li aprieu vi», però deu ser realment *li/le n'apèren vin* 'l'anomenen vi', ja sigui amb *le* (comengès i baix-aranès) o *li* (com a Vielha). Sobre «herba basada d'un sau» (18) s'indica «herba barrejada de sal», però hi deu haver *saut* 'salt d'aigua', i «basada» podria ser *vasada*, al·lusió a un recipient o a la matèria fangosa (vegeu, per exemple, *DBGM* 110). Tot plegat es podria referir a l'aigua fangosa presa d'un salt d'aigua com a component del vi de Sent Biat. *Trebucada*: passada per l'estri per pesar o balança (i no la màquina de guerra que també designa el francès *trébuchet*). És més raonable *eth vilatge* (3, 4) que no pas *un vilatge*.

---

46 Coromines (1990: 491, 417) només va sentir *trauèth* a Canejan, però s'usa en altres pobles baix-aranesos. També és un mot comengès i, en general, ben atestat en occità (*FEW*, XIIIa: 233-234; *DBGM* 1936; *travèl, trauèth, travèth, taravèth...*). A propòsit d'aquesta forma les col·lectores indiquen, erròniament, «de través».

47 Si no hi ha un francesisme banal que no sabem veure o simplement *palle* 'pàl·lid', *shade* potser continua SAPIDUS ('agradable', 'saborós', però també 'doux'; *FEW*, XI: 201), el resultat normal en francès del qual seria *sade* (*DELF* 398). Consta com a *sapte* en gascó, pejoratiu (*DBGM* 882), i la palatalització inicial no seria inèdita. També podria ser FATUUS, 'fat, insípid' (*FEW*, III: 436-438), en el sentit de 'pàl·lid', i amb un [ʃ]- per [h]- que tindria paral·lels.

48 A l'alta vall de Gèr, a l'est de Sent Biat, Dinguirard (1976: 129) ja anotava *braquets* o *bracos* aplicat als aranesos, i creia que es feia «allusion à la petite taille ou au mauvais caractère» que tenien. En diversos punts dels Pirineus gascons, *braqueta* s'aplicava a «[u]ne vache de petite taille (elle est 'courte')» (Schmitt 1934: 51).

49 En aranès *brac* s'usa sobretot a Canejan, on també es coneix *curt*. *Brac* hi té més aviat el matís de 'escurçat', 'curt per truncament'.

50 *Cocalh* deu estar emparentat amb el nom de l'òliba (*gauèca* en bona part de l'aranès), amb *cucala*, els francesos *chou(ette)* o *choucas* (on també s'hi deuen barrejar qüestions onomatopeiques) i amb *cròc* o *còc* (o fins *chauc, chauga...*) de punts allunyats gascons (*ALG* 19, 21; 'corbeau' i 'corneille'; sobre tot plegat, *DECat*, IX: 1079-1084).

2.11 Quand la vièlha se'n va a Agde/Ate*. *Versió de Jaume Bernadets (Bossòst)*

2.11.1 Text original i text regularitzat

Text original	*Text regularitzat*
(1) Quan la vieilla se'n va Acté	(1) *Quand la vièlha* se'n va *a Agde/Ate**
(2) Quan la vieilla se'n va Acté	(2) *Quan la vièlha* se'n va *a Agde/Ate**,
(3) que tra, la, la, la ,la, la, ra, là	(3) que tralalalalalaralà,
(4) hi va per se maridar,	(4) i va *per se* maridar,
(5) hi va per se maridar.	(5) i va *per se* maridar.
(6) En rencuntre ún jun'home	(6) En[/ne] *rencontra* un *joine* òme,
(7) que tra, la, la, la, la, la, ra, là,	(7) que tralalalalalaralà,
(8) e le dí se te vos maridar,	(8) e le[/*li*] ditz: «e te vòs[/*vòls*] maridar?»,
(9) e le dí se te vos maridar.	(9) e le[/*li*] ditz: «e te vòs[/*vòls*] maridar?».
(10) –Qué n'ai de fair de tu vieillasse	(10) – Que *n'ai* de *faire*[/*far*] de tu, vielhassa?
(11) que tra, la, la, la, la, la, ra, là,	(11) que tralalalalalaralà,
(12) as pas res per me donar,	(12) as *pas res per me donar*,
(13) as pas res per me donar.	(13) as *pas res per me donar*.
(14) –Hei cent escuts de ma bosseta,	(14) *Ai* cent escuts de ma bosseta,
(15) que tra, la, la, la, la, la, ra, là,	(15) que tralalalalalaralà,
(16) altres tants de mon hostal,	(16) *autretant de mon ostal*,
(17) altres tants de mon hostal.	(17) *autretant de mon ostal*.
(18) Lo dimenge se'n va la veire,	(18) *Lo* dimenge se'n va *la veire*,
(19) que tra, la, la, la, la, la, ra, là,	(19) que tralalalalalaralà,
(20) lo dilluns la va esposar	(20) *lo* diluns la *va esposar*
(21) lo dilluns la va esposar.	(21) *lo* diluns la *va esposar*.
(22) Lo dimarts tomba malalta	(22) *Lo* dimars *tomba* malauta
(23) que tra, la, la, la, la, la, ra, là,	(23) que tralalalalalaralà,
(24) lo dimecres la va enterrar	(24) *lo* dimècres la *va enterrar*,
(25) lo dimecres la va enterrar.	(25) *lo* dimècres la *va enterrar*.
(26) Tout marxant al cementiri	(26) Tot *marchant al* cementèri,
(27) que tra, la, la, la, la, la, ra, là,	(27) que tralalalalalaralà,
(28) n'en fazio sinó plorar	(28) non [en] *fasiá senon*[/sonque] plorar
(29) n'en fazio sinó plorar.	(29) non [en] *fasiá senon*[/sonque] plorar

Text original	*Text regularitzat*
(30) En revenguent del cementeri	(30) En *revenguent del* cementèri
(31) que tra, la, la, la, la, la, ra, là,	(31) que tralalalalalaralà,
(32) no'n fazio pas que cantar	(32) non [en] *fasiá pas que* cantar
(33) no'n fazio pas que cantar	(33) non [en] *fasiá pas que* cantar.
(34) Amb l'argent de la vieillasse	(34) *Amb l'argent* de *la* vielhasssa
(35) que tra, la, la, la, la, la, ra, là,	(35) que tralalalalalaralà,
(36) n'hauré une de quinz'ans	(36) *n'aurai*[/n'aurè] *una* de quinze ans,
(37) n'hauré une de quinz'ans.	(37) *n'aurai* [/n'aurè] *una* de quinze ans.

2.11.2 Comentaris

Les cançons que ridiculitzen la dona d'edat avançada que vol esposar un jove no són excepcionals ni en el context occità ni en el gal·loromànic. Arbaud (1862-1864, II: 148) esmenta fonts anteriors que recullen aquest tipus de composició, n'aporta variants, comenta que «[l]a ronde de *la vieille* est connue dans toute la France» i reporta el fet que «on chante la ronde de *la vielho* dans presque toutes les noces de village, et c'est ordinairement à la grand'mère [sic] de la *novi* qu'est réservé cet honneur». Weckerlin (1903: 123) afirma que «[i]l est très peu de provinces en France où la chanson de *la Vieille* soit tout à fait inconnue». Sovint inclouen referències toponímiques situacionals (el lloc on és *la vièlha*) o direccionals (allà on es dirigeix). En el primer cas apareix sovint París, però les alternatives –que podrien precedir la referència estatal– són múltiples. En cançons del Gers o l'Agenès Bladèr (1882v: 79-91) recull topònims com Bordeus, Montbran (a tocar d'Agen) o Florença. En el direccional, les distàncies semblen considerables. A Fogats –al país de Foix– *la vièlha* va a Marmanda, a l'Òlt e Garona (Lambert 1906, II: 313-315), i al Lauraguès pot dirigir-se a Marsella (Fagot 1891-1892: 208). A Bossòst, el topònim és direccional i pot referir-se a *Agde* ['adde], a la costa llenguadociana, o fins i tot a *Ate* (oficialment, *Apt*), d'entrada ['ate], a Provença (*At* o *Ate* en Mistral; *TDF*, I: 160).

Aquesta referència toponímica encaixa amb fets lingüístics que no són propis de l'aranès i que, per contra, poden reflectir perfectament varietats del centre del domini. Fins i tot si alguns poden ser d'altres latituds gascones, el conjunt té un aspecte llenguadocià. El document és ple d'elements que se separen d'allò usual en aranès (i sovint del gascó pirinenc o del gascó en general): aparent absència de caiguda de nasal en *una* (36-37), o de vocalització de lateral en *ostal* (16-17; d'altra banda, en aranès hi ha *casa*); *a* direccional en lloc de *entà* o *tà* (*va a Agde/Ate**); àtons proclítics amb infinitiu –que serien almenys del gascó de la plana– sumats a *per* (*per se maridar*, 4-5; *per me donar*, 12-13); verbs *rencontrar* 'trobar' (6), *tombar* 'caure' (22; mentre que l'aranès, com part del gascó, i algunes varietats llenguadocianes té successors de CADERE; vegeu l'*ALF* 1311) o *donar* (el gascó prefereix altres formes; vegeu Grosclaude 1986: 73), i fins i tot *marchar* 'caminar' (26; francesisme) o *revenir* per *tornar* (30), quasi inimaginables en aranès; més que probable realització ['ðis] de *ditz* (8-9, «di se»; i no pas amb -[t] o -[ts]); indefinit *res* (§ 2.9.2); negació postverbal amb *pas* (§ 2.6.2). Fins i tot hi ha coses potencialment comunes a una eventual varietat llenguadociana i a l'aranès que podrien pertànyer a la primera, o presentar en tot cas lleugeres adaptacions en

la segona. Així, podem demanar-nos si Jaquetti i Carbó realment van sentir *vièlha* o *vielha*, i quin era el grau d'obertura de la tònica. *Vòls* i *vòs* són homòfons (§2.9.2). Si el pronom era *le* (8-9) podria ser una adaptació al parlar local de *li* (Carrera 2008: 55-58, 204; a Bossòst el datiu singular és *le*). En l'àmbit llenguadocià, algun element podria tenir un aire més aviat oriental: «jun'home» (6) podria incloure *joine*, qui sap si amb un diftong monoftongat en [y], que se sent sobretot a partir del montpellerenc (vegeu, per exemple, l'*ALF* 722). Però «fazio» (28-29; *fasiá*, o en tot cas, *fasia*), sense palatal tònica final, ens allunya al mateix temps de les realitzacions llenguadocianes més orientals. A tot plegat s'hi sumen formes aparentment contradictòries: «fair» (10) podria ser *faire* i no l'analògic *far*, que conviuen fora de Gascunya (vegeu, per exemple, l'*ALF* 529). «Hei» (14) podria ser *èi* 'he, tinc' (*ai* en referencial) i contrastaria alhora amb «hauré» (36-47), qui sap si *aurè*, *aurai* o *aurèi*.

3. A manera de (breu) conclusió

A més del valor etnogràfic o cultural que puguem atribuir a aquestes cançons, des d'un punt de vista lingüístic en destaca la diversitat geogràfica de les formes i les estructures. N'hi ha que ens situen de manera *estricta* a la Vall d'Aran (§ 2.1-2.5), sense que les peces siguin espècimens isolats o del tot originals (§ 2.1 i 2.2). D'altres evidencien contrastos a l'interior de la comarca (§ 2.7, 2.8) o l'aparició de trets lingüístics igualment aranesos, però que no corresponen al lloc on han estat obtingudes les composicions (§ 2.1, 2.2). També n'hi ha que exhibeixen elements impropis de la comarca, d'àrees immediates (§ 2.10) o d'altres zones occitanes més allunyades (§ 2.8, 2.11). Tot i que les cançons en occità fossin quantitativament menys nombroses que les catalanes, reflecteixen fets qualitativament interessants, que desborden referències exclusives al marc gascó per atènyer com a mínim el Llenguadoc. Els graus d'adaptació irregulars a la parla local d'elements d'altres varietats occitanes poden ser vistos com una prova (més) de la participació en un mateix sistema lingüístic. En el cas dels elements llenguadocians, tot plegat lliga amb el rol de «parlar director e referencial» d'aquest dialecte (Bèc 1972: 44), i no és un fet isolat. Ravier (1973: 51) citava documents orals centrals que entraven gascó endins, i descrivia una situació que, fins fa no gaire, també devia afectar la Vall d'Aran (Ravier 1973: 50-51):

> beaucoup de gascons, surtout dans la partie est du domaine, entendent plus ou moins le languedocien et sont très souvent capables de suivre une conversation dans cet idiome, alors que la réciproque n'est pas vraie [...]. Il semble donc que dans nos contrées cis-garonnaises, il y ait une projection vers les parlers occitans centraux et dans ces conditions, il est très possible que de nombreux locuteurs indigènes gascons se trouvent en possession d'un instrument de médiation linguistique accroissant leur compétence originelle.

4. Referències bibliogràfiques

Ademá, Casimiro (1966): *Estudio sobre el dialecto aranés*. Barcelona: Occitania.

ALF = Gilliéron, Jules; Edmont Edmont (1902-1910): *Atlas linguistique de la France*. 9 vol. París: Honoré Champion.

ALG = Séguy, Jean (dir.) (1954-1973): *Atlas linguistique et ethnographique de la Gascogne*. 6 vol. París: CNRS.

Alibèrt, Loís (1976 [1935]): *Gramatica occitana segon los parlars lengadocians*. Montpeller: Centre d'Estudis Occitans.

ALLOc = Ravier, Xavier (1978-1993): *Atlas linguistique et ethnographique du Languedoc occidental*. 4 vol. París: CNRS.

ALLOr = Boisgontier, Jacques (1981-1986): *Atlas linguistique et ethnographique du Languedoc oriental*. 3 vol. París: CNRS.

ALMC = Nauton, Pierre (1957-1963): *Atlas linguistique et ethnographique du Massif Central*. 4 vol. París: CNRS.

Arbaud, Damase (1862-1864): *Chants populaires de la Provence*. 2 vol. Ais de Provença: A. Makaire.

Arnaudin, Félix (1912): *Chants populaires de la Grande-Lande et des régions voisines*. Vol. 1. La Bohèira: Paul Lambert.

Atger, Aimé (1875): *Poésies populaires en Langue d'Oc*. Montpeller: Imprimerie Centrale du Midi.

Audiau, Jean (1973 [1923]): *La Pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Âge*. Ginebra: Slatkine.

Bec, Pierre [Bèc, Pèire] (1968): *Les Interférences linguistiques entre gascon et languedocien dans les parlers du Comminges et du Couserans*. París: PUF.

Bec, Pierre [Bèc, Pèire] (1972): «Per una dinamica novèla de la lenga de referéncia: dialectalitat de basa e diasistèma occitan». *Annales de l'Institut d'études occitnes*, 4me série, II, 6: 39-61.

Bellmunt, Joan (1995 [1991]): *Fets, costums i llegendes. Val d'Aran*. Lleida: Pagès.

Bladé, Jean-François [Bladèr, Joan-Francés] (1882a): *Poésies populaires de la Gascogne*. Vol. 2. París: Maisonneuve.

Bladé, Jean-François [Bladèr, Joan-Francés] (1882b): *Poésies populaires de la Gascogne*. Vol. 3. París: Maisonneuve.

Carrera, Aitor (2008): *Entre dues frontères. Estudis de lingüistica occitana*. Lleida: Pagès.

Carrera, Aitor (2010a [2007]): *Gramatica aranesa*. Lleida: Pagès.

Carrera, Aitor (2010b): *L'occità. Gramàtica i diccionari bàsics*. Lleida: Pagès.

Carrera, Aitor (2011): «Cap a la recuperació i la restitució de la toponímia occitana. Els noms de lloc de Mèles (Alta Garona) a partir de les dades de l'enquesta de Sacaze». Dins Emili Casanova; Lluís R. Valero (eds.): *La toponomàstica de les illes del Mediterrani Occidental*. València/l'Alguer: Denes, p. 93-115.

Carrera, Aitor (2014a): «Una qüestió fonètica entre el gascó i el llenguadocià. La pròtesi de [a] davant de r- en l'occità de la Vall d'Aran i l'Alt Comenge immediat». Dins Claude Passet (ed.): *Actes du 14e Colloque des Langues Dialectales.* Mònaco: EGC, p. 155-177.

Carrera, Aitor (2014b): «Toponimia occitana problematica. Sus era representacion grafica de quauqui nòms de lòc dera Gasconha pirenenca». Dins Joan Tort; Montserrat Montagut (eds.): *Els noms de lloc en la vida quotidiana. Actes*

del XXIV Congrés Internacional d'ICOS sobre ciències onomàstiques. Barcelona: Generalitat de Catalunya, p. 2480-2492.

Carrera, Aitor (2015a): «Trenta anys de codificació gràfica. La necessitat d'implementar una normativa en l'occità de la Vall d'Aran». *Treballs de Sociolingüística Catalana* núm. 25: 251-286.

Carrera, Aitor (2015b): «L'occità de la Vall d'Aran davant dels parlars gascons veïns. Implicacions lingüístiques de la separació política». Dins Maria Teresa Ferrer *et alii*: *La reintegració de la Vall d'Aran a Catalunya*. Barcelona: IEC, p. 63-96.

Carrera, Aitor (2018): «*Bò, bueu, arronçabueu*. Les désignations du bœuf et de la bugrane en gascon aranais». Dins Claude Passet (ed.): *Ates du 15e Colloque des langues dialectales, 2016*. Mònaco: EGC, p. 215-229.

Carrera, Aitor (2020): «Catalanismes i dialectalismes lexicals de Naut Aran en Palmira Jaquetti. Elements de vocabulari sobre la pretesa natura *acatalanada* de l'alt aranès». *Zeitschrift für Katalanistik* núm. 34: 249-294.

Castet, L'Abbé (1894): «Études grammaticales sur le dialecte gascon du Couserans». *Bulletin périodique de la Société ariégoise des sciences, lettres et arts* núm. 4: 89-152.

Cénac-Moncaut [Justin] (1868): *Littérature populaire de la Gascogne*. París: E. Dentu.

Chabaneau, Camille (1889): «Pastourelle inédite de Joyos, de Toulouse». *RLR* núm. 33: 112-114.

Combes, Anacharsis (1862): *Chants populaires du pays castrais*. Castres: Veuve Grillon.

Comission entar estudi dera normatiua [sic] ortogràfica [sic] aranesa (1982): *Nòrmes ortogràfiques* [sic] *der aranés. Tèxt provisional* [sic]. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Corominas, Juan [Coromines, Joan] (1931): *Vocabulario aranés*. Barcelona: Imprenta de la Casa de Caridad.

Coromines, Joan (1990): *El parlar de la Vall d'Aran. Gramàtica, diccionari i estudis lexicals sobre el gascó*. Barcelona: Curial.

DBAM = Lespy, Vastin; Paul Raymond (1998 [1887]): *Dictionnaire du béarnais ancien et moderne*. Pau: Marrimpouey.

DBGM = Palay, Simin (1980 [1932-1934]): *Dictionnaire du béarnais et du gascon modernes*. París: CNRS.

DECat = Coromines, Joan (1980-2001): *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. 10 vol. Barcelona: Curial/La Caixa.

DFG = Narioo, Gilbert [Nariòo, Gilabèrt] *et alii* (2003-2005): *Dictionnaire français-occitan (gascon)*. 2 vol. Ortès: Per Noste.

Dinguirard, Jean-Claude (1976): *Ethnolinguistique de la haute vallée du Ger*. Lilla: Université de Lille III.

DOF = Alibert, Louis [Alibèrt, Loís] (1997 [1966]): *Dictionnaire occitan-français selon les parlers languedociens*. Puèglaurenç: Institut d'Estudis Occitans.

Doujat, Jean; G.[Gabriel] Visner (1895): *Dictiounari Moundi de Jean Doujat.* Tolosa: Lé Gril.

Dupleich [Jean-Jacques-Prudence] (1843): *Dictionnaire patois-français, ou Choix intéressant de mots patois à l'usage de l'arrondissement de Saint-Gaudens*. Sent Gaudenç: Tajan.

Fagot, P. [Laroche, Pierre] (1891-1892): *Folklore du Lauraguais*. Albi: Henri Amalric.

FEW = Wartburg, Walther von (1922-2002): *Französisches etymologisches Wörterbuch*. 25 vol. Leipzig/Bonn/Basilèa: Klopp/Teubner/Zbinden.

Gaffiot, Félix (2000 [1934]): *Dictionnaire latin-français*. Hachette: París. Edició revisada i augmentada sota la direcció de Pierre Flobert.

Grosclaude, Michel (1986): *La Langue béarnaise et son histoire*. [Seuvalada]: Per Noste.

Jaquetti, Palmira (1961): «Contribution à la syntaxe de l'aranais». Dins Manuel Lopes de Almeida (ed.): *Actas do* ix *Congresso Internacional de Linguística Românica (Universidade de Lisboa, 1959)*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, p. 377-393.

Lambert, Louis (1906): *Chants e chansons populaires du Languedoc*. 2 vol. París/Leipzig: H. Welter.

Lambert, Louis (1911): «Chansons pastorales». *RLR* núm. 54: 5-36.

Lambert, Louis (1912): «Chansons pastorales». *RLR* núm. 55: 5-59.

Massot, Josep (ed.) (1996): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*. Vol. vi. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Mistral, Frédéric [Frederic Mistral] (1980): *Les Contes provençaux*. Rafèla: Marcel Petit.

Montoya, Jèp (ed.) (1999): *Vademecum Aranense. Era Val d'Aran a trauèrs* [sic] *dera sua lengua (sègles* xii-xx*)*. Vielha: Conselh Generau d'Aran.

Oriol, Carme (2020): «Palmira Jaquetti com a col·lectora de cançons populars a la Vall d'Aran per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». *Estudis de Literatura Oral Popular* núm. 10: 135-163. DOI: https://doi.org/10.17345/elop2021135-163

PDPF = Levy, Emil (1991 [1909]): *Petit dictionnaire provençal-français*. Rafèla: Marcel Petit.

Pojada, Patrici (2009): *Répertoire toponymique des communes de la Région Midi-Pyrénées*. Portèth de Garona: CROM/ Lobatières.

Poueigh, Jean (1930): «Les chansons populaires des Pyrénées française[s] (suite) [pastourelles diverses]». *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie du Gers* núm. 31: 177-247.

Poueigh, Jean (1998 [1926]): *Chansons populaires des Pyrénées françaises*. Marsella: Laffitte.

Ravier, Xavier (1973): «L'incidence maximale du fait dialectal». Dins Georges Straka; Pierre Gardette (eds.): *Les Dialectes romans de France à la lumière des atlas régionaux*. París: CNRS, p. 27-59.

RIVARÈS, Frédéric (1844): *Chansons et airs populaires du Béarn*. Pau: Vignancour.

RMA = CONSELH Generau d'Aran (2003): *Repertòri musicau aranés.* Vielha.

ROHLFS, Gerhard (1977 [1935]): *Le Gascon. Études de philologie pyrénéenne*. Tübingen/Pau: Niemeyer/ Marrimpouey Jeune.

ROLLAND, Eugène (1883): *Recueil de chansons populaires*. Vol. 1. París: Maisonneuve.

ROLLAND, Eugène (1886): *Recueil de chansons populaires*. Vol. 2. París: l'autor.

SCHMITT, Alfons Theo (1934): *La Terminologie pastorale dans les Pyrénées centrales*. París: Librairie E. Droz.

SMITH, Victor (1878): «Vieilles chansons recueillies en Velay et en Forez». *Romania* núm. 25: 52-84.

SOLER I SANTALÓ, Juli (1998 [1906]): *La Vall d'Aran*. Tremp: Garsineu.

SOLEVILLE, Emmanuel (1889): *Chants populaires du Bas-Quercy*. París: Champion.

TEULAT, Rogièr (1985): *Uèi l'occitan*. Bedós: IEO.

TDF = MISTRAL, Frédéric [Frederic MISTRAL] (1979 [1878-1886]): *Lou Tresor dóu Felibrige.* 2 vol. Rafèla: Marcel Petit.

VERGÉS, Frederic (2009 [1991]): *Petit diccionari. Castelhan-aranés (occitan)-catalan-francés. Aranés (occitan)-castelhan-catalan-francés*. Vielha: Conselh Generau d'Aran.

WECKERLIN, Jean-Baptiste (1903): *Chansons populaires du pays de France*. Vol. 2. París: Heugerl & Cie.

Els vestits a les memòries de les missions de recerca de Palmira Jaquetti per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya

Montserrat Garrich Ribera
Universitat de Barcelona
mgarrich@ateneu.ub.edu
https://orcid.org/0000-0001-7188-020X

Resum
L'article se centra en la manera de vestir de la població catalana i les peces comunes que componen el vestit a partir de la informació continguda a les memòries de les missions de recerca de cançons que va fer Palmira Jaquetti (Barcelona, 21 de setembre de 1895 - Els Monjos, 8 de maig de 1963) per encàrrec de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, en companyia de Maria Carbó, de Mercè Porta o d'Enric d'Aoust, entre el 1925 i el 1940. La informació es presenta agrupada en els apartats sobre els vestits de Palmira Jaquetti, els vestits dels homes, els vestits de les dones, els cabells, els vestits dels infants i la roba de la llar. Les memòries de les missions de recerca de Palmira Jaquetti constitueixen un testimoni rellevant de primera mà que documenta el canvi de manera de vestir entre 1926 i 1936, quan s'abandonen les peces d'ús habitual fins a finals del segle XIX *(calces, barretina, gec, gipó, etc.) i se substitueixen per altres que s'imposen (gorra, pantalons, brusa, etc.).*

Paraules clau
Obra del Cançoner Popular de Catalunya; indumentària; segle XX*; missions; Palmira Jaquetti*

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 12, 2023, 93–114 | DOI: 10.17345/elop20233223
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

This article focuses on the dressing style of the Catalan people and the common pieces of clothing described in the reports on the research missions for songs written by Palmira Jaquetti (Barcelona, 21st September 1895 - Els Monjos, 8th May 1963), commissioned by the 'Obra del Cançoner Popular de Catalunya', alongside Maria Carbó, Mercè Porta and Enric d'Aoust, between 1925 and 1940. The information is presented in various sections: Palmira Jaquetti's clothes, men's clothing, women's clothing, hair, children's clothing and household linen. The reports on Palmira Jaquetti's research missions are a relevant first-hand testimony of the evolution of dressing style between 1926 and 1936, when the garments which had been standard up until the late nineteenth century (breeches, 'barretina', jacket, doublet, etc.) were replaced by others, which become more habitual (beret, trousers, blouse, etc.).

Keywords

Obra del Cançoner Popular de Catalunya; clothing; twentieth century; missions; Palmira Jaquetti

Rebut: 29/11/2022 | Acceptat: 10/02/2023

La n'han baixat al portal,
forma d'home l'han posada,
espardenya blanca al peu,
veta fins a mitja cama,
els pantalons, de vellut
i armilla verda i blanca,
el capot envalonat,
i el barret capçat de plata.

Cançó documentada per Palmira Jaquetti a la missió feta amb Maria Porta a Tregurà i Setcases del 27 d'agost al 23 de setembre de 1933 (XVI, 43)

Aquest article[1] se centra en la manera de vestir de la població catalana i les peces comunes que componen el vestit a partir de la informació continguda a les memòries de les missions de recerca de cançons i músiques populars que va fer Palmira Jaquetti (Barcelona, 21 de setembre de 1895 - Els Monjos, 8 de maig de 1963) per encàrrec de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, en companyia de Maria Carbó, de Mercè Porta o d'Enric d'Aoust, entre el 1925 i el 1936.

En l'any de celebració del centenari de l'inici de les tasques de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, l'article vol donar veu a un aspecte concret de la informació continguda a les memòries de les missions de recerca de Palmira Jaquetti.

1. Palmira Jaquetti a les missions de recerca

Palmira Jaquetti Isant, poetessa, folklorista, compositora, pedagoga i traductora,[2] és una de les persones que van participar en les anomenades *missions de recerca* de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i una de les poques dones que ho van fer, juntament amb Maria Carbó i Mercè Porta.

Jaquetti va participar en quinze missions, entre els anys 1925 i 1940. D'aquestes, quatre les va compartir amb Maria Carbó, dues amb Mercè Porta, set amb el seu marit, Enric d'Aoust, i dues les enfrontà tota sola.

Els territoris visitats per la folklorista abasten: la Seu d'Urgell, el Pallars i l'Aran, l'any 1925; el 1926 viatjà al Pallars i a la Conca de Tremp; el 1927 anà a Sant Feliu de Guíxols, el Pallars, la Ribagorça, Torroella de Montgrí i l'Estartit. Del 1928 són les missions al Pallars, Torroella de Montgrí, Verges, Pals i l'Escala; el 1929 torna a la Ribagorça i l'Escala; el 1930 a Verges, i un altre cop a la Ribagorça i al Pallars l'any 1931.

El 1933, el destí van ser les poblacions de Tregurà i Setcases, i el 1934, les de Molló, Prats de Molló i Pardines. Finalment, les dues missions en solitari daten de

1 Per facilitar la identificació de la citació i evitar repeticions dels títols de les memòries de les missions, les citacions s'identifiquen amb el número del volum de la col·lecció *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, en xifres romanes, seguit del número de la pàgina. En podeu consultar els detalls a l'apartat de referències bibliogràfiques.

2 Sobre Palmira Jaquetti, podeu consultar la pàgina web *Any Palmira Jaquetti* del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, accessible a: <https://cultura.gencat.cat/ca/temes/commemoracions/2020/anypalmirajaquetti/inici/> [data de consulta: abril de 2023].

1936-37 i 1940, la primera a l'Hospital de Sant Pau i a Tona i la darrera a Setcases, Manyanet, Anglès i la Vall d'Aran.

Una característica de les missions de recerca de Jaquetti és el corpus fotogràfic que acompanya les memòries dels viatges. Segons Marta Grassot (Grassot 2019), que ha estudiat l'ús de la fotografia a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, del conjunt de les missions de Jaquetti es coneixen un total de 863 imatges fotogràfiques, en les quals, a més dels informants, dones i homes, també hi ha retrats de la mateixa autora. Ens fixarem en un tema present a les memòries de les missions poc conegut i, en conseqüència, poc estudiat: la informació sobre els vestits que duen els informants i, d'una manera menys important, la dels cabells, els infants i la roba de la llar.

Aquestes informacions són breus i la seva aparició en les memòries és irregular. Constitueixen, però, un testimoni rellevant de primera mà del canvi de manera de vestir entre 1926 i 1936, quan s'abandonen les peces d'ús habitual fins a finals del segle XIX (calces, barretina, gec, gipó, etc.) i se substitueixen per altres que s'imposen (gorra, pantalons, brusa, etc.).

La informació sobre els vestits es pot complementar amb els comentaris de Jaquetti referits a l'aspecte dels homes, les dones i els infants que vivien a Catalunya fa gairebé cent anys. Malgrat que no és motiu d'aquestes ratlles, els comentaris demostren el canvi de manera de viure de llavors fins als nostres dies, especialment pel que fa a la higiene personal, tal com Josefina Roma (Roma 2021) comenta en els seus escrits sobre Jaquetti.

Palmira Jaquetti comenta que, en general, la població va bruta: «Això que diem de Bóixols dona idea de la pobresa, de la fretura d'aquesta gent mal menjada, bruta» (VI, 128), duen els vestits en un estat deplorable, amb peces senzilles i molt desgastades, de color indeterminat per l'ús, esparracats, amb menys tela original que no pas parracs, espellifats i sargits. Un bon exemple és el comentari que fa al juliol de 1931, parlant d'un home de Cadolla, de nom Quico, que «ara cosia un parrac blau —pel que he comprovat després, eren les calces—» (XIV, 146).

En resum: l'estat és de deixadesa i en les seves paraules: «gent vestida de parracs i brutícia» (VIII, 37). I els infants, en general, són una cara bruta de mocs i emmascarada, amb «penúria d'espiritualitat, d'educació, de coneixements» (XI, 75).

De la població en general, el 1928, referint-se al Pallars, comenta: «Tot el que podem dir de la manca d'higiene i de la manca de gust i pulcritud en la indumentària infantil i femenina, sigui pres, no com una crítica, [...] sinó com una constatació de la veritat i desig de millora, a muntanya» (IX, 41). Realitat que aboca la població a un envelliment prematur i inexorable: «Ginyosa té el cabell gairebé blanc, la cara dolça, però revellida» (XIV, 22), «Francisca [...] envellida dins el gipó de vellut» (XVI, 223).

La manera de viure que relata és feréstega, sòrdida, inhòspita, malaltissa, decrèpita, grisa per no dir fosca, eixarreïda, gasiva. Paràsits, mosques i mosquits, xinxes, polls, rates, tinya, goll i tuberculosi. Per combatre-ho: flit i Zotal, companys de missions. Mans brutes, mocs i cares emmascarades. En resum: pobresa i misèria arreu.

Els aliments que refereix en els àpats es basen en sopes, brous, ous, patates, bledes i quatre productes més de l'horta. A taula, molts cops amb plats escantonats i sense coberts, les tovalles i els tovallons són peces absents.

Jaquetti és ben conscient de la pobresa general que es viu a muntanya i de la poca roba que tothom té a la seva disposició. Per això no és gens estrany que quan ens explica que per agrair la col·laboració com a informants als vellets que viuen a l'asil de la Seu d'Urgell els vulgui fer alguns presents, i els obsequis siguin tot peces de roba que compra segons la necessitat de cada un:

> Tenim alguns presents a fer, i amb aquest intent hem entrat a les botigues. Al pastor, que va amb calçat ferrat, li comprem unes sandàlies, més lleugeres i còmodes. A en Ventura, que ja té vestit i calçat, una camisa. En Pere [...]. A ell li hem comprat pantalons i camisa. A l'Esteve, el dels carlins, [...] mitja dotzena de mocadors. A Roseta, un de seda pel cap; a Jerònima, un abrigall; a Margarida, també mocadors i davantals i roba a Isabel i a Maria. [...] A Martí Bordas li hem fet present d'una corbata i botons. (VI, 109)

2. El vestit a les memòries de les missions de recerca de Palmira Jaquetti per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya

La informació sobre els vestits procedeix del buidatge dels textos de les memòries de les missions esmentades a l'apartat anterior.

Les dades consignades han estat: la informació de context (data i lloc), el nom o renom de la persona, el nom de la peça, si és d'home, de dona, d'infant o roba de la llar, i la descripció literal que Jaquetti escriu a la memòria de cada missió.

Sobre la roba personal, com ja ha estat comentat, l'autora deixa palès l'estat de deteriorament de les peces de roba que correspon a la migradesa de recursos generals. La roba de cada dia és molt justa, escassa, molt usada i gairebé sense recanvi. Un comentari, del juliol de 1929 a Viu de Llevata, ens il·lustra l'escassedat de peces de substitució: «Ramona, [...] amb la roba diumengera obligada per la mullena d'ahir» (XIV, 38). Perquè una altra qüestió que queda ben referenciada és la diferència entre la roba de cada dia i la de mudar.

Jaquetti és una de les persones participants a les missions que va usar el recurs fotogràfic, cosa que la converteix en autora de gairebé nou-centes imatges dels seus informants o de l'entorn. Ella mateixa esmenta que quan aquests saben que els retratarà, la majoria de vegades demanen poder-se canviar de roba abans del retrat per, així, millorar el seu aspecte amb la roba millor que tenen. A l'asil de la Seu d'Urgell en trobem un exemple amb el comentari següent referit a un dels homes:

> Hem trasbalsat el cor d'en Pere, en anunciar-li el propòsit de retratar-lo. Ell, que no ha conegut en tota la vida la carícia d'un objectiu, ens ha pregat l'ajornament fins diumenge, que és el dia en què es muda i podrà lluir un barret de palla nou que només es permet les diades de gran solemnitat. (VI, 106)

I a l'arribar diumenge: «En Pere ha obtingut un gec sense pedaços ni recosits» (VI, 113).

És la roba de mudar, per anar de visita a una altra població, la de festa major, la d'enterrament. Diversos comentaris ens ho mostren: l'estiu de 1929 es troba a Peranera entrevistant un home la dona del qual «es muda per anar a Malpàs»

(XIV, 38); a Llarvén, al febrer de 1927, una informant «ha volgut vestir-se amb luxe [...] s'ha posat un mocador de seda al cos» (VII, 305), o com a Viu de Llevata: «la festa major s'assenyala per vestits nous i sabates a les cases i als balcons» (IX, 73).

No podem oblidar tampoc que Palmira Jaquetti és poetessa i aquest do traspua en les seves descripcions, que a vegades prenen un sentit poètic, especialment quan parla de les flors i altres petits i bells elements oferts per la natura. Però també tenen un caire poètic alguns comentaris referits als colors de les peces de roba, com per exemple: «Els vestits uniformes de les dones en un descoloriment de tristor» (XIV, 153); el vestit «de casament, amb plecs i tavelles de color de llangardaix» (IX, 50); el de «Sila, [...], ànima retorta i embolicada en l'uniforme indument gris avesat al sol» (XVI, 197), o Capverda, d'Envall, que «vesteix una roba de color d'herba seca» (XIV, 129).

3. Els vestits de Palmira Jaquetti

Al buidatge d'informació també s'han consignat els comentaris que Jaquetti fa del vestit i de les peces de roba que porta ella mateixa a les missions de recerca, malgrat que no descriu gaire la seva forma de vestir. En les poques vegades que en parla, però, veiem que és diferent de la de les dones que li canten arreu dels territoris que visita.

Va vestida segons la temperatura, la climatologia i el moment de l'any en què viatja: des del vestit fresc de l'estiu fins a la superposició de peces d'abric per combatre el fred d'hivern, sobretot en les missions fetes a la tardor, però també en les fetes als mesos de juliol i agost al Pirineu (Pallars, Vall d'Aran, Ribagorça, entre altres indrets), ja que, malgrat ser a l'estiu, la temperatura pot ser força baixa. En altres ocasions, però, no és el fred el protagonista, sinó la calor excessiva, «amb un sol que esberlava les pedres» (VI, 133) i que fa córrer la suor per tot el cos.

La folklorista explica que porta la motxilla carregada a l'esquena, en la qual, a més de la càmera fotogràfica, llibretes i estris d'escriure per deixar constància de les cançons i altres objectes, hi duu la roba personal. També hi duu el barret i el paraigües.

Per comentaris seus sabem que l'any 1925 anava vestida de negre pel dol de la mort del seu pare (VI, 149). L'any 1931, quan torna amb Maria Carbó al Pallars i la Ribagorça, entomen una bona pluja que les deixa xopes; gràcies a aquest fet fa una descripció de peces de roba:

> M'he mirat la roba bona. [...] bonet blanc de platja. [...] El meu vestit blau cel, delicat com la boira, ornat de brodat blanc [...] M'he cobert amb la capa, aquella capa que té sis anys de cançoner. [...] l'abric de seda, [...] el meu abric negre s'encongia com un acordió [...] els vestits lleugers, mitges i sabates. (XIV, 156-157)

Poques ratlles més endavant ens parla de «la roba gruixuda, la de recanvi» (XIV, 156) i també que per protegir-se «ara calcem galotxes [...] i vestim llana»[3] (XIV, 157).

3 La galotxa és un calçat de fusta per serveix per caminar en terrenys molls o humits.

Encara dedica més comentaris a la roba d'hivern per protegir-se del fred, especialment a les comarques de muntanya, la que comenta que és «la roba gruixuda, la de recanvi». L'any 1926, quan va amb Maria Carbó al Pallars i la Conca de Tremp, comenta que «fa tant fred que m'han hagut de deixar més abrics» (VII, 15), cosa que deuria provocar que en properes missions anés proveïda de més roba, ja que tres anys més tard, el 1929, quan va a la Ribagorça amb Enric d'Aoust, comenta que «la roba d'hivern [...] ha hagut de ser utilitzada en les mateixes terres» (XI, 14).

D'aquest viatge, tenim una descripció acurada de la capa que usa per a múltiples usos, com és costum també entre els pastors, un dels quals és la protecció del fred i de la pluja: «La meva capa, que només uso durant la recerca de cançons, envelleix en l'obedient utilitat. Serveix de sopluig, de catifa, gonella baldera quan vaig a cavall, abric a la vesprada» (XI, 77), o bé en una altra ocasió explica que:

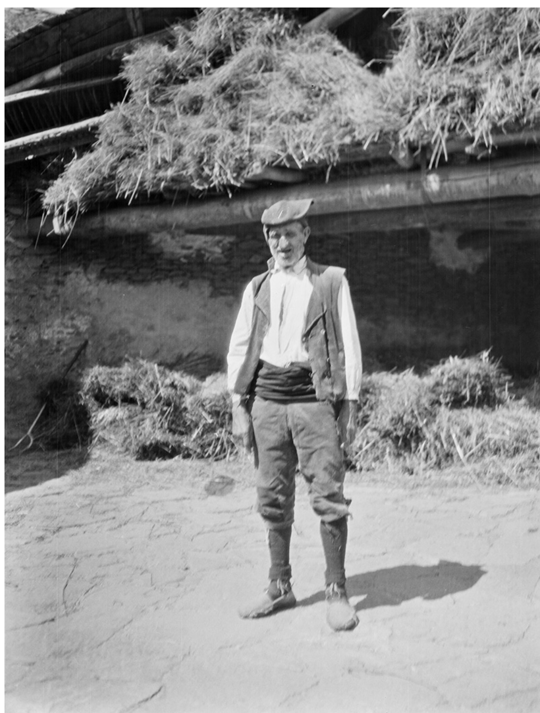
> M'he cobert amb la capa, aquella capa que té sis anys de cançoner, i serveis múltiples i ben guanyats, i el mateix m'amida la llargada si m'ajec en un prat, com si m'és llegut de passar la nit a les rajoles, sota la nit en flor; i em preserva del fang si m'assec a terra i al cóm, i d'arestes si cerco el recer de l'era. I com una veritable mestressa, sap espolsar una taula i abrigar els peus al llit. Aqueixa capa meva, que mai no m'abandona, que es riu d'escarafalls i abriga la vella carpeta. (XIV, 156)

Un altre comentari el susciten les dones que veu i és la diferència entre la dona de ciutat, Palmira Jaquetti, i les dones de pagès o de muntanya, allunyades de qualsevol comoditat. Al seu davant, ella diu: «Em reconec, però, inferior, massa delicada, massa civilitzada» (XI, 64). En tots sentits és diferent: vestit, higiene, gest, parla, tracte... En definitiva, una dona amb una altra manera de viure i de comportar-se.

4. Els homes

Al llarg del segle XIX es produeix un canvi en la manera de vestir dels homes impulsada per la manera de vestir masculina que es produeix a partir de la Revolució Francesa. La peça que cobreix de la cintura fins a sota genoll allarga els camalls i així les calces es converteixen en pantalons; la que cobreix del coll fins a cintura, la camisa, incorpora el coll tombat amb les puntes girades al davant, quan fins llavors la camisa només tenia tireta al coll. Finalment, el gec o jupa és substituït, també al segle XIX, per l'americana. El canvi no es produeix en poc temps, sinó que avança al llarg de les dècades, de la ciutat cap arreu. Els homes d'edat continuen vestint a l'antiga, mentre que els més joves usen pantalons en lloc de calces i l'americana en comptes del gec.

Però aquesta nova manera de vestir dels homes, que ja porta més d'un segle avançant, no és descrita per Palmira Jaquetti als textos de les memòries. La raó és ben senzilla. Els homes en edat i condicions de treballar són força absents a les memòries . Han de feinejar: al camp, a l'hort, amb el bestiar o fent altres feines. No estan per romanços, ni tampoc per cançons. Per això, els homes que entrevisten i a qui demanen cançons són homes d'edat, grans, vells que ja no poden fer la tasca diària. I tots van vestits a l'antiga. D'aquesta manera, les descripcions de Jaquetti són un document valuós que documenta la pervivència de les peces anteriors al canvi de model en el vestit dels homes.



Imatge 1. Martí Palau d'Astell, de 81 anys, conegut com a «Pare San». Imatge fotogràfica de la missió de Palmira Jaquetti i Enric d'Aoust a la Ribagorça l'estiu de 1929 per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Imatge de Calaix, dipòsit digital del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, accessible a: <https://calaix.gencat.cat/> [data de consulta: 24 de maig de 2023].

Dels comentaris que l'autora fa en diverses ocasions, i sense dir-ho explícitament, es dedueix que la manera de vestir ha canviat. Que el homes grans, els vells, van vestits d'una manera que ja no és l'habitual i amb unes peces que ja són considerades antigues. Ens ho assenyala amb comentaris com, a Caldes de Boí: «Ara ve un homenet vestit a la usança vella, amb bona roba» (XIV, 54); a Larén, quan parla de l'avi Torres, ens diu que va «vestit a l'antiga usança» (XIV, 153) i que «torna del prat, vestit de vellut negre» (XIV, 151); o bé a Sarroca de Bellera, quan descriu: «Un vell barbut, amb barretina musca, gec, calça curta, bastó, peals i esclops. Un veritable i corprenedor tipus de vell» (IX, 38). Antiga i vella usança de vestir. En canvi quan explica els regals que fan als vellets que viuen a l'asil de la Seu d'Urgell, comenta que a «en Pere [...] A ell li hem comprat pantalons i camisa».

Si fem un repàs de les peces de roba i complements i comencem pel cap, veurem que els homes encara el porten tapat i, per això, les memòries estan plenes de referències a la barretina i la gorra. La primera, segurament en clar retrocés, usada sobretot per vells, que és substituïda per la gorra en la resta. Per això, la barretina és portada amb el vestit a l'antiga com la «d'un vell de 92 anys, alt, ben plantat,

prim, amb calça curta, gec i barretina» que es troba en el camí que fa d'Esterri a Espot (VII, 23); quan és a Verges, també referencia «un home amb barretina» (X, 244).

Sabem que hi moltes maneres de dur la barretina, per no dir que hi ha una manera pròpia per cada home que en porta. Hi ha qui la porta sobresortint del cap, o de gairell, cargolada o penjant a l'esquena. També hi ha qui la porta entaforada, amb el cap enfonsat a la peça, com en Teuler, de Sarroca de Bellera, «que forma cos amb la barretina» (IX, 37).

A diari es porta segons el gust o el caràcter de cada home: de qualsevol manera en els menys presumits o ben arreglada en els que ho són. El seu arranjament, però, es cuida quan cal mudar-se, perquè no es pot portar de forma descurada i això ho saben per comentaris com el referit a un home de Guiro a qui un veí li diu: «Mudeu-vos la barretina. [...] Veniu que us arreglaré la barretina» (XI, 72), o a la Tallada l'avi Sisi «s'ha mudat de roba, ha refet la gira de la barretina» (XIV, 18), o a Setcases en Tòfol porta «la barretina ben posada de cantó» (XVI, 23).

De barretines, als escrits, en trobem de dos colors: la vermella i la musca, terme aquest darrer que qualifica les de color morat o fosc. De vermelles en refereix, per exemple, a Torroella de Montgrí parlant d'en Genís, de 82 anys, que porta «la barretina vermella amb l'ampla vora negra» (IX, 15). De musques, a Ginestarre, al parlar de «la barretina musca de l'avi» (VII, 28), a Boí quan troba Correies, que «vesteix calça curta, calcilles i gec [...] amb barretina musca», a Isona, en Gínjol també «duu barretina musca, damunt el cabell negre» (VI, 136) o a Sarroca de Bellera veu un home amb la «barretina musca entregirada» (IX, 37) i més tard «un vell barbut, amb barretina musca» (IX, 38). Ja hem pogut veure que algunes barretines porten una vora de color negre al final de la peça que alguns giren i altres la deixen plana.

Als escrits de la folklorista, la gorra és l'altra peça que cobreix el cap dels homes. De fet, és una peça més moderna que la barretina però amb la mateixa funció. I de manera semblant a la barretina, la forma de portar la gorra també es particular de cadascú. Hi ha qui la porta gairebé tapant els ulls, com l'home que veu en el viatge d'Esterri a Espot que fa a mitjan juliol de 1926, de qui comenta: «Porta la gorra més avall de l'orella dreta i no se li veuen els ulls» (VII, 22); a la Plana, Pedro «ha enfonsat la gorra» (XI, 76), i a Pujal, l'any 1925, en «Jepo té la mirada petita, entelada, gairebé coberta per la gorra, que duu adaptada a la cara, amb un botó prominent al cim, com un gra» (VI, 123).

En canvi, altres homes la porten alçada, com en Ton Simó, de Montanissell, «de barba i cabellera estarrufada, pom de clavells a l'orella [...]. El cabell blanc li sobreïx de la gorra alçada» (VI, 126). També hi ha qui la porta de costat, com dos dels homes que viuen a l'asil de la Seu d'Urgell: Ventura, que «Porta la gorra molt decantada» (VI, 103), i Pere, «amb aquella gorra torta i cargolada que li fa de teulada».

La gorra es porta cada dia i fins i tot feinejant. L'home se la treu dins de casa, quan fa molta calor o bé quan se saluda o es parla amb algú; per això a Pardines «el vell Gandaia [...] es lleva la gorra» abans de posar-se a cantar (XVI, 247) o a Maranyà en «Miquel, gorra en mà...» (XIV, 16).

En un cas, Palmira Jaquetti parla d'una altra lligadura masculina: el barret de palla. Es tracta del que porta en Pere de l'asil de la Seu d'Urgell quan es muda: «Diumenge, que és el dia en què es muda i podrà lluir un barret de palla nou que només es permet les diades de gran solemnitat. Ens ha fet molta gràcia, car el

preferim vestit de dia feiner, amb aquella gorra torta i cargolada que li fa de teulada» (VI, 106). El barret de palla, una exquisidesa endiumenjada.

Després de les barretines i gorres, cal passar a les peces de roba externes que els homes vesteixen, a partir del que veuen els ulls de Jaquetti. De les peces del cos tenim pocs comentaris. Per altres fonts sabem (Garrich; Ventosa 2014), però, que els homes porten una camisa de color clar o fosc, de color llis o estampat amb ratlles, i que en aquesta època encara és freqüent que no tinguin coll, sinó que siguin camises de tireta. A Igüerri, l'any 1929 es refereix a Bernat, que «duu calça curta i camisa blanca» (XI, 35). L'any 1931 parla d'Arnalló, de Saraís, que mudat porta «el gec nou damunt la camisa blanca» (XIV, 166). També es refereix a la camisa quan explica les peces que han comprat per obsequiar els estadants de l'asil de la Seu, a dos dels quals els obsequien amb una camisa: «Tenim alguns presents a fer, i amb aquest intent hem entrat a les botigues. [...]. A en Ventura, que ja té vestit i calçat, una camisa. En Pere [...]. A ell li hem comprat pantalons i camisa».

La majoria d'homes que descriu, ja hem comentat que són homes d'edat, van vestits amb calça curta i alguns les complementen amb el gec, que formen el conjunt masculí habitual entre el segle XVIII i el primer terç del XX.

L'any 1926, en el viatge d'Esterri a Espot veu un «vell de 92 anys, alt, ben plantat, prim, amb calça curta, gec i barretina» (VII, 23). Al mas Savarneda, proper a Sort, el 1927 hi veu «un vell [...], però porta un gec i calça curta, que li escauen molt» (VII, 321); l'any següent, a Sarroca de Bellera referencia «un vell barbut, amb barretina musca, gec, calça curta, bastó, peals i esclops»[4] (IX, 38), al qual ja hem vist que qualifica com «un veritable i corprenedor tipus de vell». A Boí, l'agost de 1929, parla de Correies, que «vesteix calça curta, calcilles[5] i gec» (XI, 49).

El gec pot anar a conjunt amb les calces, però també pot ser d'un altre color i teixit, i això depèn de la capacitat econòmica de l'home que porta les dues peces. En les situacions paupèrrimes que descriu Jaquetti és fàcil d'entendre que cadascú aprofita allò que té i procura que totes les peces de roba durin el màxim de temps sense poder estar-se per conjunts, ja que l'important és anar vestit. Però també veiem que quan la poetessa els vol fotografiar, els homes s'esforcen a trobar un gec que els permeti no sortir a les imatges en cos de camisa. És el cas d'en Pere de l'asil de la Seu d'Urgell, «que ha obtingut un gec sense pedaços ni recosits» (VI, 113), o d'Arnalló, de Saraís, que va ben mudat amb «el gec nou damunt la camisa blanca» (XIV, 166).

A les memòries de Jaquetti trobem algunes referències a la confecció de calces i als pedaços que porten. La dona que es coneix amb el nom de Mestra talla i cus peces de roba mentre canta, cosa que s'explica al text així: «La Mestra empalmava camals, tallava calces. Després de les calces, molt ben tallades i cosides» (IX, 58). L'any 1931, parla de Quico, de Cadolla, que «ara cosia un parrac blau —pel que he comprovat després, eren les calces—» (XIV, 146), i d'Erdo, de Senterada, que «duia les calces trossades a guisa d'espadatxí» (XIV, 136). Poques referències tenim al teixit amb què es confeccionen les calces, només comenta que a Larén «l'avi Torres torna del prat, vestit de vellut negre» (XIV, 151).

4 Els peals, o peials, són una mena de peücs fets de drap de blanquet o burell que poden anar cordats al costat o al davant de la cama.
5 Les calcilles són mitges amb cama i sense peu. En lloc seu, porten una tira per subjectar la peça per sota del pont del peu.



Imatge 2. Joan Descamps Gardell i el seu pare Joan Descamps, coneguts com a «Cabrera», acompanyats d'un grup d'infants. Imatge fotogràfica de la missió de Palmira Jaquetti i Mercè Porta a Tregurà i Setcases l'estiu de 1933 per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Imatge de Calaix, dipòsit digital del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, accessible a: <https://calaix.gencat.cat/> [data de consulta: 24 de maig de 2023].

Una altra peça que ja ha aparegut en els comentaris de l'autora que transcrivim són les calcilles, mena de mitges sense peu. A més dels comentaris referits a Correies de Boí i a l'home de Caldes de Boí, també en comenta la presència a Taüll, el mateix any 1929: «Hi ha un vell amb gec i calcilles» (XI, 58). La poetessa documenta l'ús dels peals o peücs fets de drap clar o fosc que es corden al davant o la part lateral de la cama i que serveixen per protegir-la i alhora mantenir-la a bona temperatura. Les calcilles i els peals es poden portar calçant espardenyes o esclops, com és el cas de l'home de Sarroca de Bellera, que porta «peals i esclops» (IX, 38). Encara trobem altres peces per protegir les cames, com les que veiem a la descripció de les peces que talla i cus Mestra de Sas l'any 1928: «Després de les calces, [...] han vingut les tarnes a les angarilles i les mitges i mitjons» (IX, 58). Una tarna és qualsevol tros de roba que serveixi per protegir o per fer un pedaç.

En darrer lloc cal parlar del calçat. Les espardenyes surten poc referenciades i hem de creure que és així perquè aquest és el calçat de la gran majoria de la

població, ja que, com bé diu Francisco de Zamora, al segle XVIII la població catalana calça espardenyes (Zamora 1973). Algun comentari de Jaquetti ens ho il·lustra, com la queixa que fa d'un jove, a Montanissell l'any 1925, que té la pretensió «que per a cada cançó li pagaríem unes espardenyes» (VI, 126). En poques ocasions parla que els homes calcin sabates, ja que deu ser una excepcionalitat, com és el cas d'assistir a un enterrament, quan s'hi refereix dient: «Els homes, enfonsats en el turment de les sabates» (XIV, 21). Veiem aparèixer els esclops, l'altre calçat comú, en especial a les zones humides o amb aigua, quan es refereix a l'home que porta peals i esclops, i les sabates ferrades que tan bé anaven per trescar pels camps però que tenen un bon pes per les puntes de metall que duen. Per això, la folklorista té la pensada que «al pastor, que va amb calçat ferrat, li comprem unes sandàlies, més lleugeres i còmodes».

La faixa tampoc és motiu de gaires referències; en parla quan es troba a Pardines i comenta: «Mariet, amb una mà a la faixa» (XVI, 246). Altres peces de roba masculines són presents als textos de Jaquetti: la capa a la qual es refereix en el cas de l'enterrament, «els homes, enfonsats en el turment de les sabates, en una llarga corrua de capes lluentes», o quan parla dels pastors, com ara el de Camprodon, «el pastor, en ampla capa fosca» (XVI, 22).

El comentari a l'home que malgrat que viu a l'asil continua vestint com quan duia els ramats a pasturar: «Ramon Farrero fou pastor. Encara en porta el vestit. [...] calça sabates ferrades, nua al coll corbata negra, i submergeix el cos en folgada brusa també negra», ens il·lustra l'ús de la brusa fosca, la peça que per les seves bones característiques va ser tan comuna arreu de Catalunya, vestida per homes de tota mena d'oficis, joves i adults, de l'aprenent a la botiga al carter. Al coll, damunt la brusa, és habitual dur-hi un mocador de color, tal com llegim al text i podem veure en alguna fotografia.

Acabem les peces que vesteixen els homes amb les referències al mocador de butxaca que apareixen a Boí i a Caldes de Boí, respectivament: «mocador blau de la butxaca» (XI, 53) i «I, traient-se el mocador blau de la butxaca...» (XIV, 53). És un dels obsequis que Jaquetti fa a un dels asilats a la Seu d'Urgell: «A l'Esteve, el dels carlins, [...] mitja dotzena de mocadors» (VI, 109).

5. Les dones

Com els homes, les dones només canvien de roba en escasses ocasions: per festa, per anar de visita, per enterraments o casaments. Llavors, surten de l'armari les peces més bones que cadascuna té. Són les mateixes que, quan en disposen, vesteixen per encarar els retrats que Palmira Jaquetti els fa amb la càmera Kodak que forma part del seu equipatge. La resta dels dies els passen amb la mateixa roba, amb el «vestit tronat» per l'ús (VII, 318).

Els colors dominants en el vestit de les dones són el negre i el gris. A la Conca, l'any 1927, ressenya «una dona que va negra» (VII, 350); a la Bastida, a la missió de 1931, «Lluïsa també canta. Vesteix un color gris» (XIV, 154); a Durro, Tonica «vesteix de negre i duu mocador al cap» (XIV, 164), i a Montanissell veu el mateix: «Aleshores s'acosta una dona vestida de negre» (VI, 126). Gris i negre, soferts, endolats i descolorits.

Quan passa per Perves al juny de 1929, al cap d'un any d'haver-hi fet estada, se sorprèn que la cantaire anomenada Frara «ha canviat el vestit negre per un de



Imatge 3. Teresa Bardona, de Can Cisco del Paraire, de 60 anys, filla de Serradell, amb un infant als braços. Imatge fotogràfica de la missió de Palmira Jaquetti i Enric d'Aoust al Pallars i la Ribagorça l'estiu de 1927 per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Imatge de Calaix, dipòsit digital del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, accessible a: <https://calaix.gencat.cat/> [data de consulta: 24 de maig de 2023].

ratllat, que va adquirir amb el preu de les seves cançons» (XI, 14). És a dir: només uns diners extres, el guany de fer de cantaire, li permeten comprar un vestit nou.

En aquest moment moltes dones, sobretot les de més edat, encara porten dues peces: una que els tapa el cos del coll fins més avall de la cintura, que apareix amb el nom de gipó, cos, brusa o altres denominacions, i una segona, la faldilla, que va des de la cintura baixa fins als peus. Però ja s'està imposant portar vestit, la peça que alhora tapa les dues parts del cos, superior i inferior.

Sobre les faldilles, trobem poques referències: la de 1926 referida a una dona de Surri, de la qual ens diu que «té faldilla del mateix color dels ulls i mocadors de seda que li arriben als peus» (VII, 32), i la Rocamora, de la Torre de Tamúrcia, que «vesteix [...] la faldilla de quadres de quan va ésser a ciutat, i era dida» (XIV, 171).

Del gipó o cos ens ofereix diversos comentaris. Francisca, de Prats de Molló, queda «envellida dins el gipó de vellut» (XVI, 223); Margarida, estadant de l'asil de la Seu d'Urgell, porta un «cosset en triangle, damunt un pam escàs de cintura, com un con de punta» (VI, 102); a Igüerri hi veu «la dona del gipó de seda» (XI, 35); de Francisca, de Tregurà, comenta que «encara duu gipó, i té l'aire de la pubilla rica» (XVI, 30) i al viatge d'Esterri a Espot coneix Rosa Pujol, que «porta cosset de vellut i apedaça els mitjons a punt d'agulla» (VII, 22).

Sovint també usa l'expressió anar ben «cossada» per referir-se a una dona que va força ben agençada. Així, per exemple, a Setcases, «Roja, cossada, bonica, ja pentinada» (XVI, 24) i Marquesa, de Durro, que va «ben cossada, clenxa partida...» (XIV, 157). Ben lluny de la deixadesa de Joanxica, d'Envall, que va amb «el gipó descordat» (XIV, 127). Veiem per les referències que els teixits dels gipons que anomena són vellut o seda i això ens fa pensar en dones amb un cert nivell econòmic. De ben segur, però, que altres dones els porten de sarja o altres teles més bastes.

Jaquetti comenta que altres dones porten brusa, com Teixidora, de Malmercat, de qui explica que duu «brusa blava» (VII, 324); la referida Rocamora de la Torre de Tamúrcia, que vesteix «la bruseta brodada» (XIV, 18), o Cinta, de Bóixols, que vesteix «camisa fosca» (VI, 128). La brusa és més còmoda, més econòmica i molt més fàcil de rentar.

Ara bé, la peça del vestit femení que potser és més referenciada és el mocador de cobreix el cap, ja que, com constata a Cerbi, gairebé totes les dones van «amb el mocador al cap» (VII, 19). N'anomena de blancs i de negres, però també d'altres colors. De negres en duen la criada de casa Torres, de Larén, amb «els cabells ni curts, ni llargs, romanen prudentment guardats per mocador negre» (XIV, 153), i Margarida, amb el «cabell partit, abocat, tafaner, per l'espitllera d'un mocador negre, que fuig i es tira enrere» (VI, 102). De color blanc és el de la Jove Ferrera, d'Antist, que «duu un ample mocador blanc al cap que li preserva el cabell» (XIV, 75), i el de Trinitat, de Montardit, que «porta mocador blanquinós i la clenxa ben partida» (VII, 306), o el que els ensenya en Quico, de Cadolla, «el mocador nuvial de la muller morta», guardat a la calaixera.

Hi ha dones, però, que el duen de color vermell, com Cinta, de Bóixols, de qui diu que «és impressionant: mocador vermell al cap, cabells blancs i vermells diabòlics, ulls vermells i camisa fosca» (VI, 128), o groc, com la Teixidora, que «duu un mocador groc al cap» (VII, 324). El mocador es porta usualment nuat al coll, sota barbeta, com Sorda, de Taüll, de qui comenta «ix Sorda, nuant el mocador sota la barba» (XI, 60). A algunes dones els tapa completament el cabell, del qual només es veu l'arrel del front, i altres el duen més cap enrere, com Estevatona, que «duu mocador a mig cap» (VI, 111), o Margarida, de l'asil de la Seu, «que fuig i es tira enrere» (VI, 102).

Respecte a altres lligadures, Palmira Jaquetti esmenta l'ús de caputxes, mantellines i, en un sol cas, còfia. La mantellina i la caputxa s'usen especialment per anar a l'església. De la primera, en comenta, a Castanesa, amb motiu d'un enterrament: «Les dones, dins la folgada mantellina, mocador en mà» (XIV, 21). A Borén: «La Lluqueta, també es posa la mantellina» (VII, 15).

Sobre les caputxes, quan és a Durro, en diumenge, parla de «Conilla i Tonica, encaputxades» (XIV, 165), que seuen a l'església. I a Sarroca de Bellera, d'una «vella amb caputxa revenxinada» (IX, 38) i «Marca, que duu caputxa amb borla, quan va a missa» (IX, 35). La còfia, d'ús habitual a la part nord del Pirineu, només és motiu



Imatge 4. Palmira Jaquetti arreglant la caputxa a una informant. Imatge fotogràfica sense data de la missió de Palmira Jaquetti i Enric d'Aoust al Pallars i la Ribagorça l'estiu de 1927 per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Imatge de Calaix, dipòsit digital del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, accessible a: <https://calaix.gencat.cat/> [data de consulta: 24 de maig de 2023].

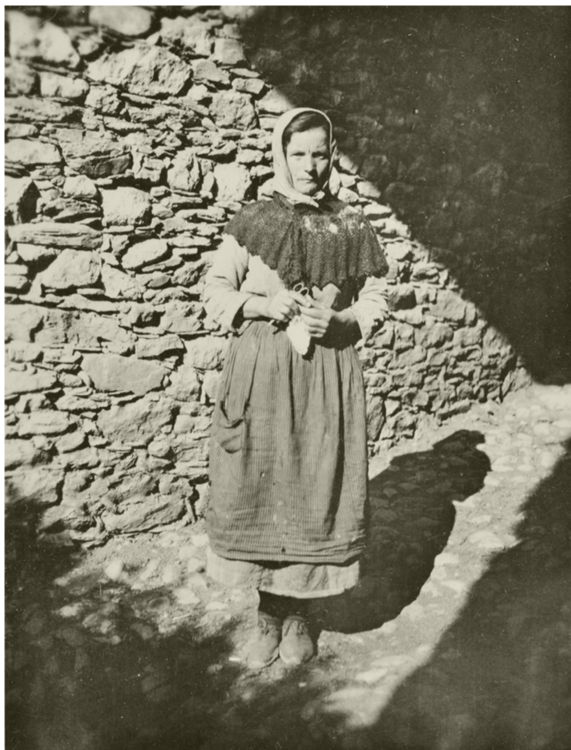
de comentari quan fa estada en una casa de Les de família francesa, una casa pulcra, endreçada i amb bons llits en la qual la mestressa «duia còfia blanca» (VI, 150).

Una altra peça d'ús normal en les dones és el davantal, necessari per no tacar ni fer malbé la faldilla. Ella mateixa en regala a una de les asilades a la Seu d'Urgell: a «Margarida, també mocadors i davantals» (VI, 109). A vegades, les dones se'l treuen per tenir més bona aparença, com Cisca, de Quando de la Pobleta, que «s'ha desfet el davantal» (IX, 78), o el canvien per un de roba de més qualitat, com Rocamora, de la Torre de Tamúrcia, que «vesteix el davantal de seda» (XIV, 171). Davantals de confecció casolana, com ho són la majoria de peces en les zones allunyades de botigues. Així ens ho conta, l'any 1930, Net, de la Tallada, que «està cosint amb agulla grossa [...] Tinc dubtes entre uns enagos, un espantapardals o unes cortines [...] doncs em diu que confecciona un davantal» (XIV, 32).

Com a complement del vestit femení, en algunes ocasions esmenta els mocadors per cobrir les espatlles que cauen faldilla avall. El fet que els esmenti confecci-

onats en seda denota que són mocadors de mudar, ja que per tapar-se cada dia, per feinejar, no es poden portar perquè es malmetrien ràpidament. A Surri, el 1926, la dona que porta una faldilla del color dels ulls es cobreix amb «mocadors de seda que li arriben als peus» (VII, 32) i a Llarvén, l'any següent, una cantaire que només admet cantar quan sap que la retrataran «ha volgut vestir-se amb luxe [...] s'ha posat un mocador de seda al cos» (VII, 305).

En l'apartat dedicat als homes, ja hem vist que en algunes ocasions demanen mudar el vestit i posar-les les millors peces que cadascú tingui: per anar a l'església, quan arriba la festa o es va de visita, com ho indica el comentari fet a Peranera: «La seva dona es muda per anar a Malpàs» (XIV, 38). Quan l'ocasió és mudar-se per festa, Jaquetti ens deixa diversos comentaris que ens indiquen el canvi d'aspecte de les protagonistes, al qual dediquen temps i esforç, com a Setcases, on «les noies replanxen el vestit per al ball» (XVI, 29); i a la festa del Roser a Molló, «Sardanes a la plaça, cruixir de vestits nous» (XVI, 229). A Viu de Llevata constata que «la festa major s'assenyala per vestits nous i sabates a les cases i als balcons» (IX, 73).



Imatge 5. Ramona Feixa, de 42 anys, coneguda com a «Ferrera», filla de Durro, de can Janet, casada a can Ferrer de Taüll. Imatge fotogràfica sense data de la missió de Palmira Jaquetti i Enric d'Aoust a la Ribagorça l'estiu de 1929 per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Imatge de Calaix, dipòsit digital del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, accessible a: <https://calaix.gencat.cat/> [data de consulta: 24 de maig de 2023].

Fins i tot hi ha qui per a aquesta ocasió té cura del seu rostre i del cabell, com les filles de la Gaietana, de Saraís, que «s'empolvoren i clenxinen» (XIV, 166), mentre ella també s'arregla «vestint-se per a la festa» (XIV, 165). Llúcia, de Corroncui «s'ha posat la roba nova» (XIV, 139); a la Torre de Tamúrcia, Rocamora «vesteix el davantal de seda, la bruseta brodada, la faldilla de quadres de quan va ésser a ciutat, i era dida» (XIV, 171).

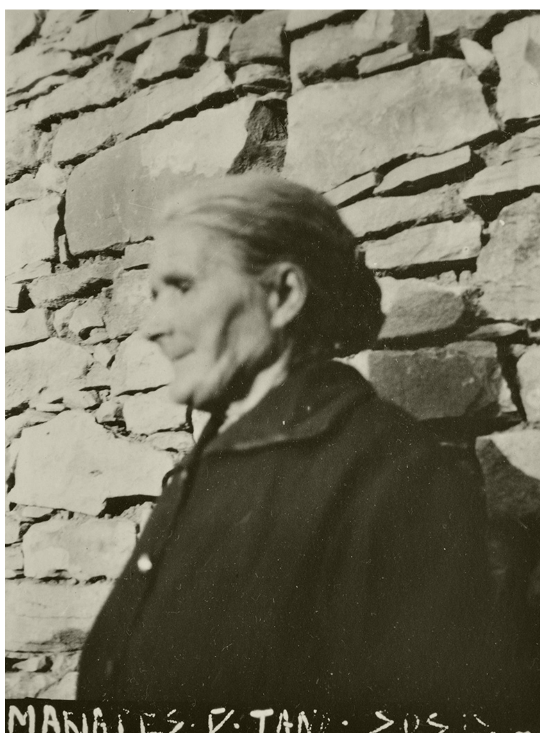
I el mateix succeeix quan cal vestir-se per fer-se retratar. Aquesta és també una situació especial: ningú vol veure's en el retrat amb el vestit de cada dia. Com diu l'autora estant a Mesull i referint-se a Peranera, que es muda per al retrat, «adquirir la dignitat d'ésser plasmades comporta aqueixa preparació i no voldríem, per molt que ens faci riure, destruir-li l'alegria que li fa batre el cor més de pressa». Finalment, de Peranera diu: «La roba de casament, d'una llana digna d'un explorador [...]. De la humil doneta, per obra i gràcia del vestit, se n'alçava una gegantessa, amb sabates enormes, que mai no prendran la forma del peu ni de la cama. Als dits hi duia preparat un mocador amb puntes i una flor» (IX, 50). A Envall, Capverda treu «enagos amb puntes, llaços, sabates noves, mitges netes, medalles amb cadena» (XIV, 129), i, a Sossís, la Tana, «ja la tenim que es muda de cap a peus, es pentina, es posa calçat nou». Algunes, però, defugen deixar-se fotografiar si no poden millorar l'aspecte, com la Maria, de Tremp, que «no s'ha deixat retratar sense la roba bona» (VII, 304).

De la roba interior en tenim poca informació. Sobre els enagos i les mitges, en trobem sobre la que tot just acabem de comentar, referida a Capverda, d'Envall. Finalment, sobre el calçat, tenim algunes referències a l'ús de les sabates i sempre en el moment de festa, com hem vist en els comentaris referits a Peranera, de Mesull; a Capverda, d'Envall, o amb motiu de la festa de Viu de Llevata.

6. Els cabells

Com ja ha estat comentat, en el moment de les missions de recerca per a l'Obra del Cançoner Popular, tothom porta encara el cap cobert. Els homes el tapen amb la barretina, la gorra o el barret; les dones, majoritàriament, amb el mocador, la mantellina o la caputxa. Per això els cabells es veuen poc i, malgrat això, sorprèn la quantitat de vegades que Jaquetti s'hi refereix, sobretot a dones, i gairebé sempre de forma poc positiva. Formant part de la manera de viure en estat de penúria i deixadesa, els cabells es pentinen poc. Tal com ella comenta, el pentinat és per al diumenge o per als dies de festa: «S'ha clenxinat millor que els diumenges» (IX, 50).

En general, les dones porten els cabells amb clenxa, la major part de les vegades al mig, i recollits enrere, ni que sigui amb el mocador. La folklorista referencia cabells de tots colors: rossos, negres i, sobretot, grisencs o blancs en persones d'edat. Ho veiem, per exemple, en els comentaris de Ginyosa, que «té el cabell gairebé blanc, la cara dolça, però revellida» (XIV, 22), a Canet; a Tremp, veu una dona amb el «cabell rossenc i ratlla al mig» (IX, 73); a Esterri, la Miqueua va «amb la clenxa partida, rossa, encara» (VI, 136); la Trinitat, de Montardit, «porta mocador blanquinós i la clenxa ben partida» (VII, 306); a Moror, una dona «duia els cabells lluents i pentinats enrere» (VII, 57). La Cinta, de Bóixols, de «cabells blancs» (VI, 128), com la Joaquima, de Barruera, «blanca, nevada de cabell, florida en vellesa endolada» (XIV, 163).



Imatge 6. Maria Pes, filla de Claresol, de 64 anys, coneguda com «la Tana de Sossís». Imatge fotogràfica sense data de la missió de Palmira Jaquetti i Enric d'Aoust al Pallars i la Ribagorça l'estiu de 1927 per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Imatge de Calaix, dipòsit digital del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, accessible a: <https://calaix.gencat.cat/> [data de consulta: 24 de maig de 2023].

Les dones que romanen a l'asil de la Seu d'Urgell també són font de referències sobre els cabells: Estevatona «duu mocador a mig cap; cabell negre; ben clenxinada» (VI, 111); Margarida, amb el «cabell partit, abocat, tafaner, per l'espitllera d'un mocador negre, que fuig i es tira enrere» (VI, 102); Maria, de «cabell cendrós» (VI, 102), mentre que Jerònima, amb «quatre cabells ben clenxinats, tots negres, l'excusen de dur res damunt del cap» (VI, 101).

Els homes tampoc fan gaire ús de la pinta cada dia, ni als cabells ni a les barbes. Així, de Ton Simó, de Montanissell, diu: «De barba i cabellera estarrufada, pom de clavells a l'orella [...]. El cabell blanc li sobreïx de la gorra alçada» (VI, 126); un home de Bóixols va «esparracat, amb barba negra» (VI, 128), i a Sarroca de Bellera veu «un vell barbut, amb barretina musca» (IX, 38).

7. Els infants

Els infants són poc presents als textos de les memòries de Palmira Jaquetti. Quan fa referència a la seva presència acostuma a ser perquè, com un eixam, envolten

les mares quan aquestes canten, o ploren perquè els alletin o els bressin o per qualsevol altre motiu. Com ja ha estat dit, comenta que, en general, el seu aspecte és pobre, deixat i brut.

Les poques referències als infants són de nadons que encara van amb bolquers. S'hi refereix quan es troba a Viu de Llevata, al juliol de 1929, comentant que a la família hi ha un nadó «faixat i empaquetat dintre els bolquers» (XI, 16); o bé a Abella d'Adons, dos anys més tard, quan explica que «la muller bressa un infant faixat, calçat i engorrat» (XIV, 138).

Acabarem l'apartat amb dues referències sobre dos infants. El primer, a Montanissell, quan l'any 1925 es troba amb un noiet que vol cantar perquè li han dit que «per cada cançó li pagaríem unes espardenyes», cosa que l'autora li ha de desmentir ràpidament. I el d'una nena de Mesull a qui muden i «anava carregada de flors com una núvia, amb llaços verds i vermells i profusió de cadenetes» (IX, 50).

8. La roba de la llar

A l'entrar en una població, sigui gran o petita, per fer-hi entrevistes, els missioners han de cercar un lloc per anar a dormir i, quan és possible, fer-hi els àpats. Molt sovint, cerquen la persona que fa de contacte entre els habitants i el Cançoner perquè, a més d'establir el contacte amb els homes i dones, els aculli o els recomani una fonda, si n'hi ha, o una casa on poder fer estada. Per aquest motiu, si poden, s'hostatgen a casa del capellà o en una casa gran amb recursos.

Molts cops, però, això no és possible i cal espavilar-se per trobar un llit, sigui on sigui. Les cases són petites, fosques, fumades, sense aigua ni llum, amb pocs mobles i amb la nul·la presència de roba de la llar: llençols, tovalles, tovallons o tovalloles.

Els llençols blancs, quan n'hi ha, s'usen en escasses ocasions. Com comenta Josefina Roma, bàsicament, en tres ocasions: quan es tenen convidats, per la festa major i quan algun malalt ha de rebre l'extremunció. Com comenta sobre l'aixovar: «el tenien però no el feien servir» (Roma 2021: 89). L'afirmació de Roma queda documentada per Jaquetti el juliol de 1931 quan es troba a Peracalç i parla del «llençol brodat al llit dels forasters» (XIV, 133).

En alguna altra ocasió, la fortuna li somriu amb la disponibilitat de roba de llit, com a Montcortès: «Després ve la preparació del llit. Llençols, brodats, robes noves» (VII 316). O a Gurp, l'agost de 1926, on disposen de «cobrellits de color de mel» (VII, 53). L'agost de 1925, a Isona troben un «bon llit, [...] i la roba de fil» (VI, 133).

En general, els àpats es fan sobre la taula sense estovalles, ni tovallons. Ara bé, en el conjunt de missions fetes, l'autora ens posa exemples de l'ús d'estovalles, com ara l'agost de 1926, que veu una dona que està «col·locant el tovalló de fil» (VII, 42); al juliol de 1927, a Tornafort «havien parat taula amb les estovalles netes de bugada col·locant el tovalló de fil» (VII, 325), i un mes després, a la Conca, veu «el servei de taula blanc» (VII, 352).

Quan l'any 1931 és a Abella d'Adons, escriu: «La muller [...] les ha cobertes de tovallons blancs» (XIV, 139). I en el mateix viatge, però ara a Montsor, comenta que la informant, de nom Amiga, cobreix una cistella amb «la blancor d'un tovalló de lli» (XIV, 132). Amb aquestes referències sabem que les estovalles i els tovallons, en general, són blancs i fets amb tela de lli. A la casa de Montcortès que

hem comentat més amunt, es troba que «els tovallons presumen les lletres vermelles, brodades, massisses» (VII, 316). Una excepció la llegim en el mateix darrer text, quan, una mica més enllà, comenta que Manela té una «estovalla ratllada de flors» (XIV, 132).

En comptades excepcions, però, els viatges la porten a visitar alguna casa forta de la qual descriu el parament de la llar. Així, a Salardú, el mes d'agost de 1925, ens parla que en una casa rica troba «el drap brodat que guarneix la tauleta» (VI, 146); a Gessa, el mateix mes, en una altra casa hi veu «coixins [...], brillants de seda i colors [...] les raconeres lluïen petits drapets brodats» (VI, 148). I al setembre de 1929 explica que, a la Pobleta, visiten una casa on la «vella del Punyet ens rep en una sala severa, tancada, embolicada en tapisseries de vellut escarlata. Un cert baf de resclosit, l'atenuant de les catifes.» Excepcions que fugen del tarannà modest, per no dir pobre, de la majoria de les cases.

9. Referències bibliogràfiques

Garrich, Montserrat; Sílvia Ventosa (2014): *Els vestits populars a Catalunya*. Figueres: Brau.

Grassot, Marta (2019): *La fotografía en l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. a: <https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2019/234711/Grassot_Marta_Fotografia.pdf> [data de consulta: febrer de 2022].

Jaquetti, Palmira; Maria Carbó (1996): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Maria Carbó a la Seu d'Urgell, Pallars i Aran del 9 de juliol al 3 de setembre de 1925, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. VI. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 99-232.

Jaquetti, Palmira; Maria Carbó (1997): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Maria Carbó al Pallars i Conca de Tremp del 2 de juliol al 2 de setembre de 1926 per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. VII. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 11-136.

Jaquetti, Palmira; Maria Carbó (1997): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Maria Carbó a Sant Feliu de Guíxols de l'1 al 9 de gener de 1927 per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. VII. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 261-300.

Jaquetti, Palmira; Maria Carbó (2004): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Maria Carbó a la Ribagorça i al Pallars, del 27 de juny al 27 d'agost de 1931, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. XIV. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 123-266.

Jaquetti, Palmira; Enric d'Aoust (1997): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Enric D'Aoust al

Pallars i Ribagorça del 27 de juny al 31 d'agost de 1927 per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. vii. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 301-423.

Jaquetti, Palmira; Enric d'Aoust (1999): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Enric D'Aoust a Torroella de Montgrí i a l'Estartit del 25 al 28 de desembre de 1927 per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. ix. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 11-29.

Jaquetti, Palmira; Enric d'Aoust (1999): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Enric D'Aoust al Pallars de l'1 de juliol al 19 d'agost de 1928 per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. ix. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 31-150.

Jaquetti, Palmira; Enric d'Aoust (2000): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Enric D'Aoust a Torroella de Montgrí, Verges, Pals i l'Escala, del 23 de desembre de 1928 al 2 de gener de 1929, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. x. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 241-305.

Jaquetti, Palmira; Enric d'Aoust (2001): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Enric D'Aoust a Ribagorça del 29 de juny al 4 de setembre de 1929, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. xi. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 11-323.

Jaquetti, Palmira; Enric d'Aoust (2002): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Enric D'Aoust a l'Escala del 24 al 30 de desembre de 1929, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. xii. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 195-241.

Jaquetti, Palmira; Enric d'Aoust (2004): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Enric D'Aoust a Verges i rodalia, del 29 d'agost al 21 de setembre de 1930, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. xiv. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 11-122.

Jaquetti, Palmira; Mercè Porta (2006): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Mercè Porta a Tregurà i Setcases, del 27 d'agost al 23 de setembre de 1933, per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep Massot i Muntaner: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. xvi. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 11-176.

JAQUETTI, Palmira; Mercè PORTA (2006): «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Mercè Porta a Molló, Prats de Molló i Pardines, del 21 de juny al 18 de juliol de 1934 per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». Dins Josep MASSOT I MUNTANER: *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol. XVI. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 195-411.

ROMA, Josefina (2021): «Salut i malaltia en les memòries de Palmira Jaquetti per a l'Obra del Cançoner Popular». Dins Carme ORIOL i Sílvia VEÀ (coord.). *Palmira Jaquetti*. Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, p. 85-115.

ZAMORA, Francisco de (1973): *Diario de los viajes hechos en Cataluña*. Barcelona: Curial.

De Galatees a Ventafocs: les transformacions d'Eliza Doolitle i Dolores Mendoza

Marta Gort i Paniello
Universitat Rovira i Virgili
marta.gort@urv.cat
https://orcid.org/0000-0001-5072-8065

Resum
El motiu de la transformació de la figura femenina gaudeix d'una vasta trajectòria literària i es remunta al mite de Pigmalió recollit a les Metamorfosis*, d'Ovidi, en el qual l'estàtua (Galatea) esdevé una dona de carn i ossos gràcies a la intervenció de la deessa Venus. Pel que fa a la literatura popular, una mutació similar es troba a la Ventafocs, la qual pateix una transformació física gràcies als poders màgics de la seva fada padrina.* Pigmalió *i* La salvatge *són dues reinterpretacions contemporànies del mite de Pigmalió que recullen, també, elements de* la Ventafocs*; aquest article se centra en la comparació del personatge de la Ventafocs amb les protagonistes d'aquestes dues obres inspirades en el mite de Pigmalió: Eliza, de* Pygmalion*, de George Bernard Shaw (1916), i Dolores Mendoza, de* La salvatge*, d'Isabel-Clara Simó (1993). Les dues protagonistes contemporànies muten en ser manipulades pels seus respectius Pigmalions, els quals ara són homes mortals i no tenen poders sobrenaturals. Aquesta recerca pretén analitzar, des d'una perspectiva de gènere, el tractament de les figures femenines tot parant atenció als paral·lelismes i dissimilituds presents entre les obres analitzades, la qual cosa, a més, posa també de relleu la pervivència dels mites clàssics i de la cultura popular en les narracions contemporànies.*

Paraules clau
Ventafocs; *literatura popular*; *feminisme*; *George Bernard Shaw*; *Isabel-Clara Simó*

Abstract

The literary motif of the female figure transformation has an extensive trajectory and dates back to the Pygmalion myth, collected in the Metamorphosis *by Ovid. In the Greek tale, a statue (Galatea) created by Pygmalion becomes a real woman thanks to the intervention of the Goddess Venus. Regarding folk literature, a similar mutation is found in Cinderella, who suffers from a physical transformation because of the magical powers of her fairy godmother. Pygmalion and* La Salvatge *are two contemporary re-readings of the Pygmalion myth that gather, as well, some elements from «Cinderella»; this article focuses in the comparison of Cinderella's character with the protagonists of these two works related to the Pygmalion myth: Eliza, from* Pygmalion *by George Bernard Shaw (1916), and Dolores Mendoza, from* La Salvatge *by Isabel-Clara Simó (1993). The two contemporary protagonists mutate when being manipulated by their respective pygmalions who, in this case, are both mortal men and do not have any supernatural powers. The study tries to analyze, from a gender perspective, the treatment of the female figures by paying attention to the parallelisms and differences found in the works analyzed. In this way, results try to prove the continuity of classical myths and folk culture in the contemporary narrations.*

Keywords

Cinderella; *folk literature*; *feminism*; *George Bernard Shaw*; *Isabel-Clara Simó*

Rebut: 31/05/2022 | Acceptat: 30/06/2022

1. Introducció[1]

La Ventafocs és un dels contes populars més conegut i estudiat arreu del món. De fet, «Ventafocs» és el nom acadèmic convencional que s'utilitza per designar un tipus de contes en els quals, entre moltes variacions, s'aprecien certes similituds compartides. Segons l'índex de catalogació proposat per Antti Aarne i Stith Thompson, revistat posteriorment per Hans-Jörg Uther (2004), aquesta història correspon al tipus ATU510. Ara bé, la designació «Cinderella and Cap o' Rushes» indica que els materials recollits es poden separar, de forma justificada, en dos subgrups principals: ATU510A, anomenat «Cinderella», i ATU510B, que correspon a «Peau d'Ân».

Les històries compreses sota l'ampli ventall «Ventafocs» narren els esdeveniments que afecten una jove protagonista en l'etapa vital que abraça la seva transició de filla a esposa.[2] En tots dos subtipus, la protagonista és injustament maltractada pels membres de la seva família i, a més, pateix una degradació social (és forçada a fer treballs domèstics) i visual (la vestimenta oculta el seu encant). Gràcies a l'ajuda d'un element sobrenatural, la jove troba la manera de mostrar la seva bellesa i encisa l'home que esdevindrà el seu marit i, mitjançant aquest matrimoni, la jove aconsegueix formar part d'una nova família més prestigiosa i trobar la felicitat.[3] Els subtipus divergeixen en els esdeveniments que condueixen la protagonista d'una família inicial a una altra i, a més, les causes que propicien la degradació de la jove són també diferents. En el tipus més conegut d'històries —i el que s'analitza en aquest estudi (510A)—, la degradació de la jove és sovint causada per la madrastra, i la seva desfiguració física és conseqüència de la duresa dels treballs domèstics i de dormir vora la xemeneia de la cuina. Això ha donat lloc a múltiples variants del títol que fan referència a les cendres i el foc —*Cenicienta*, *Ventafocs*, *Cenerentola*, *Cendrillon*, *La Cendrouse*, *Aschenputtel*, *Pisk-i-aske*. La millora de la seva aparença és sovint propiciada per un ésser màgic, habitualment una fada, que l'ajuda a sortir de l'espai domèstic per conèixer l'home que rehabilitarà la seva fortuna i bellesa, convertint-la en la seva dona. Per contra, al tipus 510B és el pare de la noia el culpable dels turments de la jove, freqüentment relacionats amb abusos sexuals i, per aconseguir escapar-ne, la protagonista fuig de casa i ha de sobreviure en la misèria.

Antosh exposa que la història de la Ventafocs pertanyent al tipus 510A se sosté sobre tres configuracions fonamentals: «*1*) an unpromising hero or heroine who is often a societal outcast; *2*) supernatural assistance of some kind, often in the form of a magnificent costume; *3*) reversal of fortune and transformation of the hero/heroine to a superior existence» (1988: 105). La primera versió trobada de la

---

1 Aquesta publicació és part del projecte d'R+D+I PGC2018-093993-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE) «Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions», finançat per MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/ i per «FEDER. Una manera de fer Europa» i forma part dels treballs realitzats pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat per la Generalitat de Catalunya (2021 SGR 150).

2 Canvi lligat a la *bildungsroman* i el ritus d'iniciació, els quals marquen la transició de la joventut al món adult. A més, tenint en compte les implicacions per a la dona, també suposen el pas cap al matrimoni i la maternitat.

3 Tot això queda unit al mite del príncep blau, que es perpetua i se sustenta a través d'aquest conte i d'altres de famosos, com Blancaneu i La bella dorment.

Ventafocs data al voltant de l'any 860 a Xina, i es troba al recull *Yu Yang Tsa Tsu* (*Miscellany of Forgotten Lore*), de Tuan Ch'êng-shih. Aquesta versió xinesa presenta una divergència notòria respecte a les versions que han arribat a Occident i és que la protagonista, Yeh-hsien, rep l'ajuda d'un peix en lloc d'una fada protectora. Jameson considera que aquesta no deu ser la primera versió del conte, ja que conté signes evidents d'haver estat narrada anteriorment, sobretot pel que fa al detall de la visita de Sheh Hsien al festival de la cova, fet que és descrit amb una falta notable de precisió en comparació a altres esdeveniments (1988: 102).

La versió més difosa a Occident és la recollida per Charles Perrault, titulada «Cendrillon ou La petite pantoufle de verre» i que, juntament amb set contes més, va ser publicada el 1697 dins *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (Alcover 2006: 82). De fet, la versió de Perrault és la que s'empra en aquest estudi comparatiu i, per tant, s'analitza el comportament de la protagonista d'aquesta versió en particular. Una altra versió també molt estesa arreu d'Europa és «Ascheputtel», dels germans Grimm, recollida en el volum *Kinder-und Hausmärchen* (1812). Ara bé, la versió moderna que ha contribuït més notablement a la popularització de la història és, sens dubte, la pel·lícula d'animació de Walt Disney *Cinderella* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson i Hamilton Luske, 1950) i, posteriorment, *Ever After* (Andy Tennant, 1998) i *Cinderella* (Kenneth Branagh, 2015). Seguint en el món cinematogràfic, la història va servir de font d'inspiració, d'entre les més famoses, per a *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) o *Maid in Manhattan* (Wayne Wang, 2002). Snowden, professora de la Universitat de la Colúmbia Britànica, afirma que la majoria dels seus estudiants coneixen els contes a partir de la versió de Disney: «For this generation of students, Disney is synonymous with fairy tales» (2010: 161); aquest fet, malauradament, limita la seva comprensió de la riquesa i la diversitat històrica del gènere i, a més, estableix un únic tipus específic de la història: «A formula that they come to expect and desire» (Snowden 2010: 161). A banda, el model de la indústria de Walt Disney també ha contribuït a instaurar una idea convencional i estereotipada del gènere femení.[4] Dins el territori català, la primera versió del relat va ser recollida per Manuel Milà i Fontanals. El conte va ser inicialment publicat dins la *Gaceta de Barcelona* i, posteriorment, va ser editat el 1853 dins *Observaciones sobre la poesía popular*, sota el títol espanyol «La Cenicienta». A partir d'aquest moment, el conte circula arreu del territori català amb un ampli ventall de títols. En els casos de les rondalles mallorquines, solien fer referència al nom de la protagonista (Guiscafrè 2008: 238) —Joanota, Francisqueta, Na Catalineta— i, en el Principat, al tema de la cendra o el foc —Ventafocs, Bufafocs, Cendrosa, Cendrellosa, Cendrera, Cendrolina.[5]

Poques històries populars han gaudit de les reinterpretacions literàries, cinematogràfiques i musicals que ha tingut la Ventafocs. Byatt justifica de la manera següent l'èxit d'aquesta narració: «If Cinderella appears in nearly every known culture, it is in large part because we treasure the story of the underdog and the rags-to-riches success story [...] 'Cinderella' continues to function as our most

4 El tema dels estereotips, rols de gènere i sexisme en la indústria de Disney ha estat a bastament tractat. Vegeu, per exemple, l'estudi de Kim Snowden (2010) o el llibre d'Ana Vicens (2020).

5 En altres indrets de Catalunya se l'anomena Fregallots, nom que posa de manifest les tasques domèstiques que la protagonista es veu obligada a realitzar.

prominent cultural story for managing anxieties and desires about courtship and marriage» (2004: xxxviii). La metamorfosi esdevé un element central de la història de la Ventafocs, en la qual una fada protectora transforma la protagonista, que inicialment va vestida com una drapaire, en una dama ben elegant perquè pugui assistir al ball reial. Aquesta transformació remet al conegut mite de Pigmalió. Pigmalió era un escultor xipriota que es va enamorar de la seva obra, una estàtua d'ivori, i va suplicar a la deessa Venus que li concedís per esposa una dona semblant a l'estàtua que havia creat. Venus, empesa per la compassió, va donar vida a l'obra d'art, la qual posteriorment passarà a la història amb el nom de Galatea. En tots dos casos, la figura femenina és la que pateix la transformació i la seva metamorfosi va seguida d'un enllaç matrimonial.

D'altra banda, el conte de la Ventafocs ofereix una oportunitat excel·lent per desenvolupar el tema de *déclassement*,[6] el qual esdevé una preocupació recurrent en les comèdies decimonòniques europees. Ara bé, no va ser fins a l'aparició de l'obra de teatre *Pygmalion*, de l'escriptor anglès G. B. Shaw, que es va combinar aquest motiu amb el mite grec de Pigmalió: «Shaw is the first playwright to add the theme to the Pygmalion narrative and thereby integrate Cinderella with Pygmalion» (Joshua 2001: 124). A *Pygmalion* es representa la problemàtica del classisme a través d'Eliza, la qual és capaç d'ascendir de classe social després de rebre una bona formació lingüística. Pràcticament un segle després de l'estrena d'aquesta obra, l'escriptora catalana Isabel-Clara Simó publica una novel·la que conté una composició similar, *La salvatge*: Dolores és una jove nord-americana que fuig del seu país perquè el seu pare ha estat assassinat i, seguint el consell d'un vell amic de la família, truca a la porta de Joaquim Simon, un senyor barceloní d'edat avançada, que decideix acollir la jove i pujar-la com una filla. Aquestes dues obres del segle XX presenten una protagonista femenina molt més activa i independent que la que trobem en la versió del conte tradicional recollida per Perrault.

2. Representació de la protagonista a partir de la Il·lustració

El moviment de la Il·lustració va encetar un període de restricció pel que fa a les funcions sexuals i corporals: «This was particularly marked in terms of gender roles which became more established and rigidly defined, moving towards what we now think of as 'traditional stereotypes', with patriarchal power also becoming more entrenched, privileging men over women and children» (Smith 2015: 427). Aquest va ser el període en què moltes narratives orals van ser transcrites, com ara les històries de Perrault, el qual «modelled his heroines on the idea of the femme civilisé of upper-class society. They were therefore beautiful, polite, graceful, well-groomed and in control of themselves at all times. Such women must wait for the right man to come along and show reserve and patience until he did so» (Smith 2015: 427). Aquesta és l'actitud que adopta Ventafocs, ja que la jove no assisteix a la festa fins que rep l'ajuda de la fada i, un cop coneix el príncep, espera que ell la vagi a buscar. En aquest punt, cal puntualitzar que Perrault no va transcriure les seves narracions de la tradició oral, sinó que les va modificar substancialment per adaptar-les als gustos de la gent cortesana a qui anaven dirigides.

6 En sociologia, el *déclassement* consisteix a descendir de nivell en l'escala social.

Des dels estudis de dones, gènere i feminismes s'ha analitzat la recepció dels contes tradicionals, els motius, els personatges i les representacions de la dona en la literatura. I, a més, diferents escriptores s'han servit en les seves narracions de personatges o temes propis de la literatura popular per treure a la llum la problemàtica del tractament dels caràcters femenins: «In general, such studies confirmed that these novelists used fairy-tale intertexts —in particular the well-known story of Cinderella— as subversive strategies to contest the idealized outcomes of fairy tales and their representations of gender and female identity» (Haase 2004: 20). La crítica feminista ha assenyalat que sovint les heroïnes dels contes de fades transmeten i reforcen estereotips de gènere. Per exemple, Simone de Beauvoir opina que les protagonistes d'aquestes històries solen ser sempre princeses obedients: «Woman is the Sleeping Beauty, Cinderella, Snow White, she who receives and submits» (1953: 318), i Alison Lurie diu que la passivitat de les princeses dels contes de fades sol valorar-se com la seva qualitat més atractiva (1971: 6-10). Sandra M. Gilbert i Susan Gubar mostren dues imatges totalment polaritzades de la dona que es representen a la Blancaneu (i també a la Ventafocs): la madrastra agressiva i gelosa, en un extrem, i l'heroïna totalment submisa i passiva, a l'altre (1979: 17). En l'actualitat, la representació estereotipada de les princeses segueix vigent a partir de la mirada que en fan les pel·lícules de Walt Disney, les quals tenen com a objectiu vital trobar l'amor «vertader».[7] La versió de Disney s'allunya sovint de les versions tradicionals o, com a mínim, es fixa només en una de les múltiples variants que presenta la història. No es pot negar que l'heroïna romàntica de les versions cinematogràfiques de Disney ha esdevingut el model estereotipat de princesa encara en el segle XXI.

George Bernard Shaw (1856-1950) va ser un pioner a reclamar els valors i la independència de les dones. A més, creia que necessitaven lluitar per les seves passions i ambicions, i opinava que tenien tot el dret a ser egocèntriques: la «Womanly Woman»[8] ha de repudiar «her womanliness, her duty to her husband, to her children, to society, to the law, and to everyone but herself» (1891: 44). Pel que fa a la representació de personatges femenins a la seva obra, molts crítics coincideixen que Shaw va introduir un nou model femení en la literatura. Bellow considera que l'escriptor irlandès s'allunya del prototip de «l'àngel de la llar» («The Angel in the House»), predominant en les literatures i els valors socials de l'època, en tant que crea dones dominants, intel·ligents, sensates, sexualment agressives i, en definitiva, «unladylike» (1964: 19-20). El personatge d'Eliza ha estat motiu de nombrosos estudis d'història i crítica literària, i ha estat considerat sovint un model de nova heroïna que trenca amb els rols estereotipats: «His heroines variously overturn custom, care not a whit for propriety, or pretend to be docile and submissive while joyously insisting on their status as fully-fledged human beings» (Peters 1998: 17).

D'altra banda, Isabel-Clara Simó va ser feminista militant i va lluitar per l'emancipació i pels drets de les dones. L'escriptora d'Alcoi és tota una defensora

7 El mateix Walt Disney va afirmar en una entrevista: «It's just that people now don't want fairy stories the way they were written. [...] They were too rough. In the end they'll probably remember the story the way we film it anyway» (Winding 2001).

8 «Womanly Woman» és el terme que Shaw utilitzava per referir-se al model estereotipat de la dona del segle XIX, entesa com una persona fràgil i tímida, un model que, segons l'autor, calia combatre i substituir per la «New Woman».

del valor *per se* de la literatura i reivindica que no pot estar vinculada a cap convicció política; però, segons el seu biògraf, Jordi Tormo, «ella se'n volia deslliurar, però la petjada hi és. Es percep en les afirmacions que fa, en els temes que tracta» (2021: 36). És cert, però, que la seva ideologia no la condicionava a l'hora d'escriure: «La seva obra és extremadament heterodoxa i variada. Escrivia sobre dones fortes però també sobre dones submises» (Tormo 2021: 36). Simó tracta de perfilar situacions i personatges plausibles amb els quals puguin sentir-se identificats els lectors, i fuig de qualsevol representació maniqueista que, precisament per l'excessiva simplicitat, ja no semblaria real: «Allò tan banal de dir: els homes que dolents que són i les dones que víctimes que són, primer, que sí que és veritat, però segon que no és tota la veritat» (Aritzeta 2014: 57). Dolores, per exemple, és un personatge rodó que deixa entreveure totes les facetes de la seva personalitat.

3. Elements de la Ventafocs a *Pigmalió* i a *La salvatge*[9]

3.1 Canvi de classe social

La Ventafocs és una història que marca el pas de la pobresa a la riquesa, un tipus de narració que rep el nom *rags to riches* en anglès. El personatge principal pateix un canvi de classe social al llarg del conte. En cap moment de la història s'intueix que formi part d'una classe molt pobra o, al contrari, les seves germanastres no podrien participar en esdeveniments reservats a classes benestants, com és un ball reial. Ara bé, és cert que la protagonista és maltractada i forçada a viure en la misèria: «La pobra noia havia de dormir dalt de tot de la casa, en un jaç que hi havia a les golfes, mentre que les seves germanastres dormien en unes cambres luxoses, amb llits de l'última moda» (V). Al final, però, la Ventafocs acaba casant-se amb un príncep i aconsegueix formar part de l'aristocràcia.

La Ventafocs de la versió de Perrault encaixa perfectament amb la definició de «princesa» de Lin: «All archetypal princesses possess nobility from social, spiritual, or biological sources. Socially most are of royal birth or obtain royal status by marriage. Spiritually they are often pious and virtuous. Biologically they are usually young and beautiful. Their beauty is an expression of their inner positive qualities—an internalized form of nobility» (2010: 82). Aquesta definició, però, no és aplicable a algunes de les Ventafocs protagonistes d'altres versions del conte tradicional:

> Cinderella has been reinvented by so many different cultures that it is hardly surprising to find that she is sometimes cruel and vindictive, and in other times compassionate and kind. Even within a single culture, she can appear genteel and self-effacing in one story, clever and enterprising in another, coy and manipulative in a third (Tatar 1999: 102).

9 Es cita la versió de *Pigmalió* de Bru de Sala (2000) disponible al centre Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pigmalio--0/html/ff1feebe-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html>, la versió de l'editorial Columna de *La salvatge* (1993) i la traducció de Jané disponible en línia de la versió de «La Ventafocs», de Perrault (1983). Per abreviar les citacions, *Pigmalió* se citarà (P), *La salvatge* (LS) i «La Ventafocs» (V); en aquest darrer cas, a causa del format digital, no s'indica el número de pàgina. Per motius d'accessibilitat s'opta per utilitzar, sempre que sigui possible, edicions en línia. D'altra banda, l'ús de les traduccions al català ve motivat per acostar l'article a aquells lectors que no estiguin familiaritzats amb la llengua anglesa.

Aquesta imatge tampoc correspon a la d'Eliza o Dolores, les quals provenen, sens dubte, de la classe popular, fet que s'evidencia per la manera com van vestides, pels barris on viuen i per les seves maneres.

Eliza és descrita de la següent manera la primera vegada que entra a escena:[10]

> Porta un petit barret de mariner de palla negra que ha estat exposat molt de temps a la pols i la brutícia de Barcelona i ha estat raspallat ben poques vegades, si ho ha estat mai. Els cabells necessiten un bon rentat: el tint de color de rata no pot ser natural (P: 13).

De forma similar, *La salvatge* comença amb la següent descripció, corresponent a Dolores:

> Duia una faldilla llarga, fins als turmells, de tela basta i rebregada, plena de taques, i una jaqueta de mariner esquifida, sense botons. La noia subjectava la jaqueta amb les mans, com si s'estigués abraçant ella mateixa. Al cap, un mocador negre, o quasi negre, nugat al clatell, tapant-l'hi fins a les celles. I als peus, unes vambes que devien haver jugat molts partits o caminat moltes llegües. La cara era pàl·lida i coberta de pigues. Bruta, també. Com la lluna reflectida en un bassal de fang (LS: 9).

Les maneres de les dues noies són força millorables. D'una banda, Eliza presenta greus problemes d'expressió a nivell fonètic, sintàctic i lèxic—que són un dels motius centrals de l'obra— i, d'una altra, Dolores mostra un codi de conducta inapropiat a taula:

> Un altre dia es va enfadar moltíssim, i la va escridassar, perquè no sabia menjar. La Dolores estava estupefacta, perquè dir-li que no sabia menjar... No havia menjat tota la vida, eh? I ell li va explicar això dels coberts i del tovalló i dels gots, i les coses que es poden menjar amb els dits i les que no (LS: 43).

3.2 Transformació de la protagonista

Tradicionalment, sempre s'ha donat més importància a l'aspecte físic i al poder d'atracció de les dones que dels homes. John Berger (1977) discuteix la diferència entre la presència masculina i la femenina i argumenta que el poder és un element extrínsec en els homes (es defineix per algun objecte exterior que va més enllà del seu cos o la seva ment), mentre que és intrínsec per a les dones (se sosté en les seves concepcions sobre si mateixes). Això és així perquè, segons l'autor, les dones tenen l'objecte de poder dins seu o, en altres paraules, són per si mateixes un objecte de poder, idea que enllaça amb els discursos, els valors i les lleis que, des dels clàssics, han marcat el sistema binari dones-cos i homes-cap. Berger recull el discurs dominant mitjançant el qual s'atorga poder a les dones en funció del seu aspecte físic:

> She has to survey everything she is and everything she does because how she appears to others, and ultimately how she appears to men, is of

10 A més, a partir dels comentaris del professor, és fàcil intuir que Eliza vivia en una de les zones més pobres de la ciutat: «Et dic que jo he creat aquesta cosa de les fulles de col llençades i trepitjades de la Boqueria. I ara pretén fer amb mi el paper de gran dama» (P: 118).

> crucial importance for what is normally thought of as the success of her life. Her own sense of being in herself is supplanted by a sense of being appreciated as herself by another. [...] Men survey women before treating them. Consequently, how a woman appears to a man can determine how she will be treated (1977: 46).

En definitiva, els homes miren les dones i aquestes observen com són mirades, perquè així ho ha marcat la tradició. Per tant, l'aspecte físic i l'aparença de la dona és (per més que dolgui admetre-ho) de gran rellevància en la societat actual, en tant que ella pren consciència de la seva presència i la modela com si fos un objecte destinat a ser observat.[11]

La Ventafocs és transformada per la fada, que la vesteix com una princesa perquè pugui assistir al ball reial: «La padrina ni va fer altra cosa que tocar-la amb la seva vareta, i ja em teniu en els seus vestits espellifats transformats en un vestit de seda, d'or i de plata, tot guarnit de pedres precioses; i tot seguit li va donar unes sabatetes de cristall, que eren les més boniques del món» (V). Les sabates de vidre de la Ventafocs han despertat la curiositat de molts estudiosos, perquè el material no encaixa amb les ocurrències de la vida quotidiana: «One ingenious theory was that the French word verre (glass) must have been mistakenly substituted for an older French word, vair, meaning fur. Fur slippers made sense; glass slippers did not» (Dundes 1988: 110). D'altra banda, la dimensió minúscula de les sabates remet a l'antiga (i dolorosa) tradició xinesa de modelar artificialment els peus de les noies per empetitir-los mitjançant la compressió o l'embenat, una moda que podia haver començat al segle VI (Werner 1922: 39).

El procés de transformació d'Eliza i Dolores és molt més realista i, a banda dels canvis físics perceptibles a la vista, comporta també unes modificacions de valors, d'actitud i de coneixements. Les noies pateixen una transformació global, ja que els seus creadors —el professor Higgins i Joaquim— volen aconseguir que siguin modèliques a tots els nivells. Certament, el canvi físic és un dels primers símptomes que s'esdevenen durant la seva metamorfosi. Eliza és descrita de la manera següent quan assisteix a la festa que té lloc a casa la senyora Higgins: «(ELIZA, exquisidament vestida, produeix una impressió de bellesa i distinció tan remarcable que quan entra tots s'aixequen impressionats)» (P, 74), una imatge que es contraposa a la representació inicial de la florista. De forma similar, l'amic de Joan Carnisser destaca l'elegància de Dolores —«va ben vestida, és jove, es passa moltes hores arreglant-se»— un cop aquesta ja ha patit el procés de cosificació per part del seu Pigmalió.

Cal destacar, però, una diferència pel que fa a l'aspecte físic de les protagonistes. La bellesa de la Ventafocs és intrínseca a la noia i, prèviament a la transformació originada per la fada, ja s'apreciava la gràcia del seu rostre: «Tanmateix, la Ventafocs, amb els seus vestits esparracats, feia cent vegades més de goig que les seves germanes, vestides amb tota la magnificència» (V). Això, però, no passa en les protagonistes de les històries del segle XX, les quals tenen una fisonomia poc destacable i no es poden considerar pas cap preciositat. D'Eliza se'ns diu: «La seva figura no té res de romàntica. [...] El seu rostre no és pas més lleig que el d'elles, però queda molt enrere en el capítol de la neteja. I necessitaria els serveis d'un

11 I això justament és el que combaten també moviments o estudis, malgrat el discurs imperant (per exemple, la publicitat) de perpetuar estereotips i la cosificació de les dones.

dentista» (P: 14). Joan Carnisser ben aviat desaprova el canvi que ha patit Dolores i troba que la noia ha adoptat una actitud extremament hipòcrita. Sota l'elegant vestimenta, ell hi veu una noia gens destacable:

> Té la cara vulgar i llisa. Els ulls, psè, passables, potser el mentó és ferm, però la corba de les galtes no té aquella gràcia mòrbida que tenen les dones maques de debò. [...] si li treus tot el que Joaquim li ha donat i queda només la noieta pèl-roja, prima i nerviüda, i li poses roba vulgar a sobre, ni et giraries a mirar-la pel carrer (LS: 74).

3.3 Element transformador

La transformació de la Ventafocs és propiciada, com la de Galatea del mite grec, per un ésser màgic de gènere femení. Ara bé, això no és així en l'obra de Shaw que, tal com suggereix Gallardo, ofereix un canvi de rols de gènere (2001: 44-45), fet que es repeteix en la versió de Simó. El professor Higgins és l'encarregat d'educar Eliza i transformar-la en tota una dama: «En sis mesos l'haig de fer passar per una marquesa. Ja fa alguns mesos que he començat i progressa tan ràpid com un incendi en una xemeneia. Guanyaré la juguesca» (P: 70). Si es té en compte que el professor Higgins adopta el rol de «transformador» o, en altres paraules, de fada madrina, no és estrany que no hi hagi un amor correspost entre ell i la protagonista. En el conte, la Ventafocs es casa amb el príncep, el qual pren un rol totalment diferent al de Pigmalió dins la història. A més a més, els dos enamorats es coneixen gràcies a l'encanteri de la fada, fet que també té lloc a *Pigmalió*, perquè Freddy comença a sentir interès per Eliza un cop ja va ben vestida i ha començat a rebre les lliçons del professor. Així ho exposa Berst (1995: 201):

> Though we might not think of Higgins as a Fairy-Godmother-Venus character, it cannot be denied that his transformatory powers make the ensuing relationship between Eliza and Freddy possible. Yet if we see Higgins in this way, then the lack of love-interest between him and Eliza should not come as a surprise.

La salvatge també recull el mite de Pigmalió i en presenta una versió bastant propera a la shaviana. En aquest cas, també és un home, Joaquim, el responsable de la transformació de Dolores: «Et vaig rebre com el que eres, com un animaló salvatge. Volia fer de tu... ni sé com dir-ho. Volia que fossis una obra mestra. En tens la fusta. I jo conec els procediments adients. I mira't: en tan pocs anys, en tan poc temps, ningú no et podria reconèixer» (LS: 221).

3.4 Orfandat de mare

L'absència de la mare és un motiu recurrent en la literatura i molts crítics consideren la mort maternal una estratègia narrativa o, en paraules de Hahn, «a story shorthand» (Radloff 2014). Peck analitza les novel·les de Jane Austen i conclou que «supportive mother is potentially so powerful a figure as to prevent her daughter's trials from occurring, to shield her from the process of maturing and to disrupt the focus of and equilibrium of the novel» (1980: 58). L'excessiu poder que exerceix una mare sobre la seva filla impedeix que aquesta esculli lliurement i emprengui un procés d'individualització i, per tant, la mare ha de ser eliminada.

Ventafocs és òrfena de mare i és tractada amb crueltat per part de la nova madrastra i de les dues germanastres. En la versió de Perrault, la fada encarna el rol maternal i és l'encarregada de proporcionar ajuda i estima a la jove. El professor Saintyves ha analitzat 132 variants de la història i ha descobert que en 55 un animal adopta el rol de protector (1923: 144-145).[12] Eliza també va perdre la mare de petita i manté molt mala relació amb la nova dona del seu pare qui, de fet, l'ha fet fora de casa: «ELIZA: Jo no tinc mare. Me va treure de casa la sexta madrastra. Però jo m'espavilo sola, i sóc una bona noia. Molt bona» (Bru de Sala 2000: 37). Com que no es diu res de la mare de Dolores, s'intueix que va morir força abans que l'acció comencés.

En les obres del segle XX l'afecte inexistent per part de les mares desaparegudes és proporcionat per altres personatges femenins secundaris de l'obra. A *Pigmalió* el suport maternal és garantit a partir de Mrs. Pearce (la criada del professor) i Mrs. Higgins (la seva mare), dos personatges encarregats de representar la veu de la raó. Totes dues dones són perfectament conscients que el professor tendeix a perdre el nord quan se submergeix en els seus experiments lingüístics i, per tant, intenten que Higgins toqui de peus a terra. En aquest sentit, Mrs. Pearce i Mrs. Higgins comparteixen un mateix objectiu: protegir Eliza de les idees inversemblants del professor.

Mrs. Pearce esdevé la principal figura maternal un cop Eliza arriba a la casa del lingüista.[13] En un primer moment, Mrs. Pearce és brusca i desagradable amb la noia i sembla desaprovar la seva entrada a la casa. S'hi dirigeix amb un to despectiu i abusa de la seva situació privilegiada en el context, ja que coneix molt millor el professor.[14]Ara bé, la seva actitud aviat fa un gir, i defensa la nouvinguda fins al punt d'encarar-se al professor: «Ha de tenir més seny, senyor. Francament, molt més seny. No es pot trepitjar la gent d'aquesta manera» (P: 37). Mrs. Higgins simpatitza amb Eliza perquè és conscient de les dificultats que una dona ha de fer front al Londres d'inicis del segle XX i es preocupa pel destí de la noia. Mrs. Higgins és el personatge més equilibrat de tota l'obra i esdevé tot un referent per a la protagonista.[15] A més, aquest personatge també s'aproxima al rol de fada protectora en tant que sembla propiciar el casament de Freddy i Eliza. Si bé el professor és el responsable de treure a la llum la gràcia d'Eliza i, gràcies a això, Freddy se n'enamora, la senyora Higgins és qui convida el jove a retrobar-se amb la seva estimada a casa seva i, per tant, també és partícip de la unió dels joves:

> SENYORA HIGGINS *(mentre li estreny la mà)*: Passi-ho bé. Li agradaria tornar a veure la senyoreta Doolittle?

---

12 En deu casos, com en la versió de Tuan Ch'êng-shih, l'animal és un peix (Saintyves 1923: 144-145).

13 La minyona, igual que la florista, prové d'una classe social baixa, així que la seva perspectiva en els problemes de les dones és pròxima a la d'Eliza.

14 Per exemple, quan Eliza, preocupada perquè no la vol atendre el professor, li pregunta: «Senyora, no li ha dit que *hai* vingut en *tassis*?» Mrs. Pearce li etziba: «Ruqueries. Et penses que a un cavaller com el senyor Higgins el preocupa com hagis vingut?» (P: 31). I, en el mateix to, després afegeix: «Però com pots ser tan esbojarrada i tan ignorant de pensar que podries pagar el doctor Higgins» (P: 31).

15 Eliza se sent respectada per aquesta admirable senyora i no és estrany que, quan se sent ensorrada per l'actitud del professor, decideixi fugir i anar a buscar ajuda a casa la senyora Higgins. La mare del professor dona suport emocional a Eliza i defensa la seva llibertat davant del seu fill: «La noia té tot el dret d'anar-se'n, si vol» (P: 109).

Freddy *(amb entusiasme)*: I tant. M'agradaria... Terriblement!

Senyora Higgins: Doncs ja sap els meus dies de visita (P: 81).

La minyona de Joaquim estableix una relació molt íntima amb Dolores: comparteixen moltes estones juntes, sobretot a la cuina, i s'expliquen confidències. Igual que hem vist amb la senyora Pearce, Victòria és reticent a deixar passar Dolores a casa quan apareix per primera vegada, ja que la confon amb una gitana i desconfia d'ella: «En un sol any, cinc robatoris a l'escala. Millor no obrir la porta. I si té un còmplice, eh? Un còmplice amagat, i, de seguida que obres, se't tiren a sobre» (LS: 9-10). Ara bé, igual que en l'obra de Shaw, la minyona aviat desperta el seu instint maternal i té cura de la nouvinguda. Quan Quim prohibeix a Dolores sortir a sopar amb un amic i l'obliga a convidar-lo a casa, Victòria critica la seva decisió i defensa la noia: «Mormola que els joves han d'estar amb joves, que és llei de vida, que els grans fan nosa, que ni tan sols parlen igual, i que no pensen igual. I que, sobretot, no senten igual, els grans i els joves» (LS: 136). Dolores també estima molt Victòria i no suporta que Quim li parli malament; per això, després d'aquest incident, li etziba: «El que em dol és la manera com li vas parlar a la Victòria» (LS: 138). Per complaure la noia, Quim regala una ampolla de perfum a la minyona però, molts pocs dies després, Victòria cau morta al menjador de casa.

Curiosament, en el capítol que precedeix la mort de la minyona, accedim a la consciència de la mateixa Victòria a través de la tècnica literària del monòleg interior, de manera que se'ns posen al descobert els seus darrers pensaments. Frases com «Quan jo m'embranco en una causa justa, com en Tell sóc adusta i arrogant» o «Estarrufo collinflat i danso, tot i saber que em guaiten els ulls del caçador» (LS: 143) fan sospitar que ha estat Quim qui l'ha apartat del seu camí perquè temia que s'interposés en la seva relació amb Dolores.[16]

3.5 Feines de casa

Bettelheim (1976) ha analitzat des del punt de vista psicològic els contes populars i hi ha detectat el complex d'Èdip en una gran majoria, on s'estableix un fort sen-

16 És més, aquestes dues frases formen part de poemes del segle XX. La primera pertany a «La vaca suïssa», de Joan Oliver, on es representa una vaca reivindicativa que no està disposada a acceptar les injustícies i tracta de canviar-les revoltant-se contra l'amo. En certa manera, podríem interpretar la figura de Victòria com la vaca revolucionària del poema que intenta oposar-se a Joaquim. D'altra banda, la segona citació forma part del poema «Amb veu ronca», de Joan Vinyoli, protagonitzat per un gall salvatge que canta poc abans de ser atrapat per un caçador. El gall és un motiu recurrent en la poesia de Vinyoli i «es converteix en essencial per a la representació del que pretén el poeta: cridar, des del silenci estant, aconseguir el cant. Per a l'autor el crit prové i naix del silenci: el resol, el complementa, intenta copsar-lo o superar-lo. I, a més a més, el crit del gall des de la foscor serveix per a anunciar l'arribada o la troballa de la llum» (Carbó 2006: 63). En aquest poema el gall no és capaç de proferir un crit clar —«amb ronca veu anuncio l'aurora» (v. 12)— de manera que el seu intent de cant fracassa. L'animal es prepara per trobar-se amb la mort (personificada a través del «caçador» (v. 15): «Així mentre el *jo* [gall] es tapa el ulls amb les ales i, per tant, no veu ni vol veure el seu contrincant, el caçador esguarda pacientment la presa indefugible» (Carbó 2006: 72). D'aquesta manera podem interpretar Victòria com el gall: ha intentat parar els peus a Joaquim però no ha tingut prou força, la seva veu ha quedat estroncada, i ara només li resta esperar a ser atrapada pel seu caçador.

timent de desig entre la filla i el pare. Lin (2010: 85) justifica de la manera següent el conflicte establert entre la madrastra i la protagonista de la història:

> The biological mother's early death is frequently followed by the father's remarriage. The child heroine, at the same time, is recognized as a growing woman, whose desire for her father's attention may transform into Oedipal affection. The heroine, therefore, is viewed by her stepmother as a possible rival for the role of chatelaine in the household. By forcing the heroine to do dirty chores, the stepmother defines her stepdaughter as a maid, rather than the woman of the house. As a result, the maltreatment the heroine receives actually originates from a perceived sexual threat.

Les heroïnes dels contes de fades aprenen que «even in the most unbearable situation, as long as they endure and behave well, fate will bring them happiness» (Lin 2010: 85). Per tant, el procés d'humiliació resulta una experiència compartida per les princeses dels contes i la majoria de les heroïnes «rise to or return to the ranks of royalty once they have been humbled and humiliated» (Tatar 2003: 94). Aquest procés d'humiliació el trobem a *La Ventafocs* i, segons Carter, retransmet el valor que «ser bo» és més important que «actuar bé» (1991: 128). De fet, moltes de les protagonistes femenines, com la Ventafocs, accepten el procés de degradació que se'ls imposa. La virtut que obtenen les heroïnes a través de ser humiliades és un reflex de la ideologia patriarcal i, a més, la recompensa que reben les protagonistes dels contes després d'haver estat degradades és la subordinació al domini masculí.

La madrastra encomana a la Ventafocs fer les tasques més dures de casa i la tracta com si fos una criada: «Aviat li va manar les pitjors feines de la casa: era qui rentava els plats i fregava l'escala, qui treia la pols de l'habitació de la senyora, i de les senyoretes, les seves filles.» Això és totalment el contrari del que trobem a la novel·la de Simó: «A la Dolores li estava prohibit parar taula, ni fer res de la casa. Quan s'entaforava a la cuina, i ajudava la Victòria, ho feien d'amagat» (LS: 55). La noia, però, volia compartir l'estona amb la Victòria i, sempre que podia, anava a la cuina. Eliza tampoc ha de fer feines de casa, ja que el professor té una minyona per a les tasques domèstiques. Ara bé, és cert que Higgins sent un interès pràctic per la jove i aprecia la seva ajuda com a secretària: «A més a més, és útil. Sap on són les meves coses, em recorda els compromisos i coses d'aquestes» (P: 83).

4. Conclusions

Pigmalió i *La salvatge* són dues reinterpretacions contemporànies del mite de Pigmalió que recullen, també, elements de «La Ventafocs». Les dues Galatees del segle XX presenten quatre trets compartits amb Ventafocs: el canvi de classe social, la transformació física (que, tant en Shaw com en Simó també comporta una mutació interna de coneixements, valors i creixement personal), l'orfandat per part de mare i la participació en les tasques de la llar (tot i que ara són voluntàries). A més, en les tres narracions hi ha una metamorfosi propiciada per un agent extern que, si tant en el mite grec com en «La Ventafocs» és causada per un ésser femení amb poders màgics, ara l'agent transformador esdevé un home terrenal. El fet que la metamorfosi passi a ser un fenomen natural dona més credibilitat a les

narracions i en facilita les connexions amb problemàtiques de caire social, com ara les distincions de classe o la violència de gènere.

Els textos de ficció infantils són un bon recurs per reflectir valors socials i models d'actitud exemplars i resulten una bona eina per combatre els estereotips de gènere des d'una etapa precoç i, a partir d'aquests contes, els infants entren en contacte amb la seva cultura i societat. La Ventafocs és representada en la versió de Perrault com una noia totalment passiva, reclusa a l'àmbit domèstic i lligada al marit: el prototip tradicionalment entès com la dona ideal, «The Angel in the House». Aquesta protagonista dista molt de ser un model desitjable des de l'òptica dels estudis de gènere i feminismes i, per tal de vetllar per la igualtat de gènere, cal oferir als lectors, sobretot als més joves, altres figures femenines que escapin de les constriccions perpetuades pels models tradicionals masculins.

Com que la majoria d'històries orals han esdevingut fixades en textos literaris, normalment a partir de la tasca d'antologistes masculins, les heroïnes han adaptat patrons androcèntrics i patriarcals establerts des d'una asimetria en els rols de gènere, com és el cas de la Ventafocs de Perrault. El biaix de gènere d'aquestes històries populars és encara present en moltes de les reinterpretacions actuals i part de la culpa podria atribuir-se a la indústria de Walt Disney pels efectes negatius que les seves princeses exerceixen sobre la imatge de la dona, la qual esdevé totalment estereotipada. Eliza i Dolores s'oposen a la Ventafocs perquè no esperen de braços plegats que algú els arregli el futur i lluiten per escapar de l'opressió dels seus Pigmalions. Per tant, les narracions analitzades presenten unes protagonistes més fortes i valentes que no depenen de la salvació d'un príncep i assoleixen certa independència. A més, no s'inscriuen en la dicotomia frívola de ser completament bones i angelicals, com la protagonista de Perrault, i mostren una personalitat més plausible: també s'enfaden, contesten de males maneres i busquen com solucionar els seus errors. A més, Eliza i Dolores presenten una aparença molt més natural i ordinària que la Ventafocs, fet que les fa més pròximes a les joves de carn i ossos. Les lectores (i lectors) poden desitjar convertir-se en Ventafocs i envejar-ne la seva sort però, segurament, els serà més fàcil trobar una identificació amb les noves heroïnes del segle XX.

5. Referències bibliogràfiques

ALCOVER, Antoni M. (2006): *Aplec de Rondaies Mallorquines d'En Jordi d'Es Racó*. Palma: Editorial Moll.

ANTOSH, Ruth (1988): «Waiting for Prince Charming: Revisions and Deformations of the Cinderella Motif in Contemporary Quebec Theater». *Quebec Studies* núm. 6: 104-111.

ARITZETA, Margarida (2014): *Retrats – Isabel-Clara Simó*. Barcelona: AELC.

BEAUVOIR, Simone de (1953): *The Second Sex*. Londres: Jonathan Cape Thirty Bedford Square.

BELLOW, Barbara (1964): *A Shavian Guide to the Intelligent Woman*. Nova York: The Norton Library.

BERGER, John (1977): *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin.

Berst, Charles A. (1995): Pygmalion*: Shaw's Spin on Myth and Cinderella*. Nova York: Twayne.

Bettelheim, Bruno (1976): *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Nova York: Knopf.

Byatt, Antonia Susan (2004): «Introduction». Dins Maria Tatar (ed.): *The Grimm Reader: The Classic Tales of the Brothers Grimm*. Nova York i Londres: W. W. Norton & Company, p. IX-XX.

Carbó, Ferran (2006): «Quatre poemes amb gall en l'evolució de Joan Vinyoli». *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* vol. XI: 63-78.

Carter, Angela (1991): *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales.* Boston: Otter Books.

Dundes, Alan (1988): *Cinderella: a casebook*. Londres: University of Winsconsin Press.

Gallardo, Bárbara Cristina (2001): «"Why can't women talk like a man?": an investigation of gender in the play Pygmalion by Bernard Shaw». Tesi doctoral, Universitat Federal de Santa Catarina. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/80186/17828-9.pdf?sequence=1> [data de consulta: novembre de 2021].

Gilbert, Sandra M; Susan Gubar (1979): «The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity». Dins *The Madwoman in the Attic*. New Have, CT: Yale University Press, p. 3-44.

Guiscafrè, Jaume (2008): *El rondallari Aguiló. Transcripció, catalogació i estudi introductori*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Haase, Donald (2004): «Feminist Fairy-Tale Scholarship». Dins *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press, p. 1-36.

Jameson, Raymond De Loy (1988): «Cinderella in China». Dins Alan Dundes (ed.): *Cinderella: A Casebook*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, p. 71-97.

Joshua, Essaka (2001): *Pygmalion and Galatea: The History of a Narrative in English Literature*. Aldershot: Ashgate.

Lin, Ming-Hsun (2010): «Fitting the Glass Slippe: A Comparative Study of the Princess's Role in the Harry Potter Novels and Films». Dins P. Greenhill & S. E. Matrix (eds.): *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. University Press of Colorado, p. 79-98. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgn37.9>.

Lurie, Alison (1971): «Witches and Fairies: Fitzgerald to Updike». *The New York Review of Books,* XVII, 9: 6-10.

Peck, Susan (1980): «Jane Austen and the Tradition of the Absent Mother». Dins Cathy N. Davidson i E. M. Broner (eds.): *The Lost Tradition: Mothers and Daughers in Literature*. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co, p. 58-69.

Perrault, Charles (1983): *Contes d'Antany.* (A. Jané, Trad.) Barcelona: Barcanova. <La Ventafocs (Perrault) - Contem més contes (google.com)> [data de consulta: novembre de 2021].

PETERS, Sally (1998): «Shaw's life: a feminist in spite of himself». Dins Chirstopher INNES (ed.): *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 3-24.

RADLOFF, Jessica (2014): «Why Most Disney Heroine's Don't Have Mothers and So Many More Secrets from the Disney Archive». *Glamour* <http://www.glamour.com/story/disney-secrets-beauty-and-the-beast> [data de consulta: novembre de 2021].

SAINTYVES, Pierre (1923): *Les Contes de Perrault et les récits parallèles: Leurs origines*. París: Libraririe Critique Émile Nourry.

SHAW, George Bernard (1891): *The Quintessence of Ibsenism*. Boston: Library of the University of Michigan.

SHAW, George Bernard (2000): *Pigmalió*. Traducció de Xavier BRU DE SALA. Fundació Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pigmalio--0/html/ff1feebe-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [data de consulta: novembre de 2021].

SIMÓ, Isabel-Clara (1993): *La salvatge*. Barcelona: Columna.

SMITH, Angela (2015): «Letting Down Rapunzel: Feminism's Effects on Fairy Tales». *Children's Literature in Education* núm. 46: 424-437.

SNOWDEN, Kim (2010): «Fairy Tale Film in the Classroom: Feminist Cultural Pedagogy, Angela Carter, and Neil Jordan's *The Company of Wolves*». Dins Pauline GREENHILL; Sidney Eve MATRIX (eds.): *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Colorado: University Press of Colorado, p. 155-177. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgn37.13>.

TATAR, Maria (ed.) (1999): *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*. Nova York: W.W. Norton.

TATAR, Maria (2003): *The Hard Facts of the Grimms Fairy Tales*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

TORMO, Jordi (2021): *Isabel-Clara Simó: Una veu lliure i compromesa*. Barcelona: Ara llibres.

UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Folklore Fellows's Communications 284-286. Hèlsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

VICENS, Ana (2020): *Heroínas o princesas: La evolución de las protagonistas de Disney.* Unir Editorial.

WERNER, Edward Theodore Chalmers (1922). *Myths and Legends of China.* Nova York: George G. Harrap & Co. Ltd.

WINDING, Terri (2001): «On Tolkien and Fiary Stories». *Journal of Mythic Arts. Endicott Studio*. <https://endicott-studio.com/articleslist/silverhands-healing-the-wounded-wild-by-kim-antieau.html> [data de consulta: novembre de 2021].

The theme of the *Old Woman and March* in Greek folklore

Marianthi Kaplanoglou
University of Athens
mkaplanog@phil.uoa.gr

Emmanouela Katrinaki
Academy of Athens
ekatrinaki@academyofathens.gr

Abstract

The narrative of the old shepherdess who makes fun of March and is punished by being turned to stone or frozen has been told in various Mediterranean areas since at least the 16th century. Greece contributes to this tradition with two types of the legend, which differ from each other in terms of the figure of the old woman and the comical or tragic tone of the narrative. We should add a third Byzantine written narrative (12th century) to these two branches, discussed by the Byzantinologist Ilias Anangnostakis, which also portrays the disrespectful old shepherdess but in a different role. This third text, which is probably a literary reworking of elements from oral legends, and testimony to the age of the legend in Greek culture and the mythological aspect of the female leading figure.

In this paper we will examine the Greek oral narratives as well as some ritual acts that accompany them in several regions of Greece, to understand the uses of these legends and the world view that they transmit.

Keywords

legends; proverbs; folktales; weather legends; etiological legends; March

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 12, 2023, 131–138 | DOI: 10.17345/elop20233482
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Resum

La narració de la vella pastora que es burla del març i que és petrificada/congelada per aquest mes per castigar-la s'explica a diverses zones mediterrànies des de, com a mínim, el segle xvi. *Grècia s'uneix a aquesta tradició amb dos tipus de llegenda, que es diferencien entre si pel que fa a la figura de la vella i al to còmic o tràgic de la narració. En aquestes dues branques cal afegir-hi una tercera narració escrita bizantina (segle* xii*), comentada pel bizantinòleg Ilias Anangnostakis, on també trobem la vella pastora irrespectuosa amb un paper diferent. Aquest tercer text, que probablement és una elaboració literària d'elements de llegendes orals, és un testimoni de l'època de la llegenda en la cultura grega i de l'aspecte mitològic de la protagonista femenina.*

En aquest article examinarem les narracions orals gregues, així com alguns actes rituals que les acompanyen en diverses zones gregues, per entendre els usos d'aquestes llegendes i la visió del món que transmeten.

Paraules clau

llegendes; refranys; rondalles; llegendes meteorològiques; llegendes etiològiques; març

Rebut: 20/10/2022 | Acceptat: 6/11/2022

1. Legends, proverbs, and ritual acts

In the first branch of the legend of *the old shepherdess and March*, there are many oral texts from all over Greece and Asia Minor, which portray a poor old woman who dares to make fun of March. Here is a version of this type:

An old shepherdess had had a very hard winter, and when March, the month she was afraid of more than any other, was over she couldn't help but joyfully cry out: "Pritsi,[1] March, overwintered my little goats!". March got furious because the old woman had insulted him, and he borrowed some days from February (which is why they call February lame). That winter the weather got so cold, that the poor woman hid under a cauldron. Even so, she was frozen and petrified together with her goats. Today we can see the cauldron and the petrified goats on the mountain over Fragovryso.[2]

Since 1871[3] there have been many recordings of this narrative; the month offended by the old woman may differ from one area to another, and that obviously depends on the meteorological conditions. In the Dodecanese islands (southeastern Aegean Sea) the old shepherdess makes fun of February, because the weather there is warmer than in North Greece and spring comes earlier. February gets angry, asks March to give him a day and gives him two back. The legend is therefore an etiological one, explaining why February has fewer days than the other months of the year. It begins to rain so hard that the old woman hides under the cauldron. All the sheep die, except one, and when the weather calms down, the woman says: "when February comes, you can 'smell' summer, but if February gets angry, he covers us with snow!" February is calmed by the praise, and the sheep that survives provides as much milk as a whole flock.[4]

Some stories have comical extensions: when the old shepherdess hides under the cauldron, a chicken gets into it. The chicken eats corn and makes so much noise that the woman thinks that it has started hailing![5]

The insulting but at the same time comical phrase "Pritsi, March, overwintered my little goats" became a proverb (Venizelos 1867, n. 252: 198, 264; Politis 1980: 390-391) as did the phrases "March (or February) put the old woman (or the shepherd) under the cauldron"[6] (which means metaphorically that the weather gets very cold at the end of March or February), and "when February arrives, you

---

1 The word is scatological and mocking.

2 Version first published by N. Politis in 1871 and published again in Politis (1904, n. 298). From Arcadia, Peloponnese.

3 Politis (1904) notes another nine versions from different areas of Greece, dated from 1860 to 1902. There are many similar legends in the manuscripts of HFRC (Hellenic Folklore Research Centre, Academy of Athens, now digitalized in: http://repository.kentrolaografias.gr/xmlui/handle/20.500.11853/3/discover?query=%CE%9C%CE%AC%CF%81%CF%84%CE%B7%CF%82&submit=&rpp=10 (in Greek).
The legend is still known these days and M. Kaplanoglou recorded many contemporary Greek variants

4 Kaplanoglou (1999: 62). Narration of P.S. from Salakos Rhodes.

5 Narration of Kallirroi Tsagaraki, born 1916, from the area of Proussa, Bithynia, recorded in August 1997 by Marianthi Kaplanoglou.

6 For example, Sofos (1996: 103), Michail-Dede (1984: 19), Stamatakis (2005).

can 'smell' the summer, but if February gets angry, you will be covered by snow" (Michail-Dede 1984: 18).

As we can see, an empirical meteorological observation (that the weather is unstable in March) sparks the creation of stories and proverbs, which are sometimes accompanied by acts that we could call ritual: in many areas of Greece, people go to the place where the old woman hid to save herself and her flock and takegfd wood, to help her keep warm. In the island of Chios[7] and in the region of Agrinio for example, this place is called "The Old Woman's oven".

The story also has a double etiological dimension, as it explains geological forms, rocks with strange shapes that in some areas of Greece are thought to represent the old shepherdess and her sheep in various areas of Greece,[8] as well as why February has fewer days than the other months. The last cold days of the insulted month are called "the days of the Old Woman".

A typical feature of the first form of the narratives presented above is the comical element that sets the tone. The oral texts selected recently were told in a lighthearted style, even though the stories ended badly with the death of the old woman. This suggests that the old woman in the story is regarded as a familiar person, with whom everybody can identify, and is portrayed with feelings of both irony and sympathy. The fact that people take wood to the places where the old shepherdess died bears witness to this function of the legend.

The story also transmits the idea that humans are always subordinate to nature, absolutely dependent on natural forces which they must respect. Insulting nature is disgraceful behavior, an offence (Ύβρις), which must be punished (Τίσις). This idea is common in almost every country in which the legend is told, except perhaps in Spain, where we find a slightly different version of the same story. The shepherd (almost always a man) who insults March is punished not because of a verbal insult, but because he promised to give March a sheep, if he kept the weather mild. At the end of the month, however, the shepherd broke his promise. The main idea of Spanish legends is that humans, instead of being submissive to and respectful of nature, interact with it in a give-and-take relationship.[9] This is an idea that we find to some extent in the contemporary Greek narrative presented above, when the old lady praises the months (February), and which is part of a Greek folktale that we will discuss below.

---

7 Vios, S. (1997: 80-82).

8 For example, in locations near Ioannina (Politis 1904, n. 306), Peloponnese (Politis 1904, n. 298, 300). In the prefecture of Heraklion, Crete, the local people call the impressive geological formations near the village of Prinias, "the old woman's cheese" or "the old woman's pies", while a nearby region is called "Votiros" from the butter which was spilled (Stamatakis 2005).

9 This idea prompted J. M. Pedrosa (1995: 276, 278-9) to compare the Spanish legend with the cult of the Virgin Mary. There are also probable links with certain cults and rites that were related in archaic times to the god Mars, whose root is common with that of March, where the element of the offer/sacrifice is predominant. See also N. Politis (1904: B', notes on text n. 298) with reference to Albanian, Rumanian, Bulgarian, Serbian, Arabian, French, Belgian, Swiss, Spanish, Catalan, Italian and Corsican parallels.

2. The greek oikotype Megas *480 (cf. ATU 294, 2)

The main theme of humans confronting personified divisions of time is found in the folktale of "the two old women and the twelve months" (ATU *480) (Angelopoulou & Brouskou 1999: 927-936), which is considered by G. A. Megas to be a Greek oikotype from the large circle of folktale type ATU 480 *The kind and Unkind Girls*: unlike other European (mainly East European and Balkan) versions, where the plot concerns a young girl who is sent by her stepmother to pick strawberries in winter and is helped by the twelve months (Roberts 1958: 150-152), in Greek narrative tradition it is usually about two old women, one of whom praises the twelve months and receives a sack full of gold coins, while the other reproaches them and in punishment is given a sack of snakes that eat her. In some versions a rich woman drives her poor sister (or neighbor) away from her light so that she cannot spin. In other versions a poor woman helps a rich one make her bread and plans to use the dough left on her hands to make bread for her children. She is ordered to wash her hands before leaving the house. When the poor woman departs in search of light or food for her children, she meets the twelve months on the mountain.

In an enduring tradition of this tale, each month is perceived in terms of the main events of rural life, especially sowing-time, harvest and the folk calendar. In a version of the tale told by an inhabitant of the village Artesiano in the region of Karditsa (central Greece)[10] we observe a combination of the tale with the legend, since an old woman praises all the months except March who, in punishment, turns her into stone along with her sheep which are still seen on a side of Mount Olympus.[11]

3. The second type of legend: a rich powerful shepherdess meeting Archangel Michael and the First Mother of the World

The observations above about the relationship between humans and nature as represented in the narratives to some extent hold true for the second type of the Greek form of those legends. Nevertheless, the representation of the old woman in these texts, some elements of the plot and the tone of the narration are different. For example:

> Once upon a time an old woman used to live alone on the mountains, and she had a large flock of goats. When she made cheese, she would go to the beach to sell it and have it loaded into the ships. It was the size of a whole rock!

Once, in March, the weather was very cold and many animals died on the island. But the old woman's goats were all right, so she boasted to March: "Pourt,[12]

---

10 Unpublished version recorded by Marianthi Kaplanoglou.
11 Jokes and anecdotes are also found among the thematic range of the old woman and March: in another Greek tale (ATU 1479*) an old woman in search of a young lover is found out by her sons who punish her by spending the cold nights of March on the roof (Megas 1963/1964: 480); if she manages to survive, then her wish will be fulfilled. The old woman does not hesitate, and her answer has now become a proverb: "tonight with the wind tomorrow with the young man" (Meraklis 1980: 43-44).
12 Another scatological mocking word.

March, you came, you left, you didn't freeze my goats". March got angry, borrowed two days from February and almost froze every single one of her goats, but the old woman had time to hide 3000 of them under her cauldron. And those survived. Ever since then, February has only had 28 days.

When the weather got better, the old woman, indignant, put all the cheeses she was going to have loaded into the ships one on top of the other and made a big heap, took a stick, climbed up to top of the heap and threatened God! God cursed her, and turned her and all the cheese into stone. It is the rock that they call "The old woman's cheese". The goats scattered and returned to the wild, and all wild goats these days in Imvros and Samothraki originate from that woman's goats because, at that time, Imvros and Samothraki were one island, and they were only divided later (Politis 1904, n. 303: 66).[13]

There is a second variant of this type of the legend, from the island of Thasos (Politis 1904, n. 305: 167).[14] It has some differences, but the main features are the same. In Cretan legends too, the old woman who offended God (Christ) by not offering him some milk or a piece of cheese as alms, is portrayed as a rich shepherdess, a Sarantapoichos (meaning forty cubits of length) or as the mother of Digenis Akritas, the hero of the Byzantine and Neohellenic epic tradition (Stamatakis 2005). In these texts, the poor old woman of the first type is replaced by a rich shepherdess, whom we may see as a figure of fertility and abundance. She is arrogant and insulting not only to March, and therefore nature, but also to God himself. This introduces a new element, the confrontation between a woman and God, disrespect for the divine. This particular feature of the peninsular narratives seems to be the one that prompted I. Anagnostakis (2011) to connect them with a Byzantine text written by Michael Choniates (c. 1140-1220). We translate the text as given in his article:

> Man should admire the white sand of the river's springs that end at Chonae. Their white color does not seem to be a creation of nature. They say that a disrespectful shepherdess with many flocks wanted to destroy Archangel's (Michael) Temple. When the pagans (idolaters) joined the waters of the Lykos and Kapros rivers and guided them against the Temple (to no avail, though, because Archangel opened a tunnel and channeled the water in a different direction to save the temple), that disrespectful woman helped them with her flocks' milk. She milked every single goat and every single cow and emptied all that milk at the same time, creating a third river of milk, which joined the other two, Lykos and Kapros, and increased the destructive current.

From that incident, the area took the name Graos Gala (The Old Woman's Milk) and, as Ilias Anagnostakis says, Michael Choniate's text probably reflects a local version of the Miracle at Chonae, a popular etiological myth which completes the official Christian narrative of Archangel's Miracle (Anagnostakis 2011).

---

13 Version recorded in 1875 on the island of Imbros (North Aegean), which back then was Greek territory. After the Convention of Lausanne (1923) and the exchange of Greek and Turkish populations the island (now called *Gökçeada*) belongs to Turkey.
14 From Thasos, island in North Aegean, recorded in 1860.

We should point out that the figure of the rich shepherdess from Imbrian, Thassian and Cretan legends became part of a different narrative before too many centuries had passed, but as the narrative of the *Old Woman who insulted March* is also very old, it is impossible to tell which one is the oldest. Even so, the figure has a mythological aspect in both Byzantine and Modern Greek texts from Imbros, Crete and Thasos.[15] In the texts from Imbros in particular, she clearly represents the Pagans. Could she be a reminiscence of a female goddess of fertility confronting an archangel of Christianity? It is not impossible. The figure of the old shepherdess seems to have adapted to different contexts, taking the form of a poor lady, a likeable, familiar character, or of an arrogant, terrible woman of supernatural power (ogress), a force of fertility, a mythological person. This last feature is also found in a different cultural area, and it will lead us to one last connection: to a mythological Mediterranean figure, the "First Mother of the World" from Kabylian mythology, which seems to combine the mythological, pagan features of a very powerful female with the episode of the confrontation with March, as we know it from the Greek texts of the first type.

In fact, one of the most important, powerful, and ambivalent figures in Kabylian mythology is the First Mother of the World (Yemma-t n dunnit). A woman who was good when young but evil when she got older, responsible for the many misfortunes of humanity. At the same time, she created the stars, the clouds and the sheep, but she also established the sacrifice of children, and even the death of old women (Lacoste-Dujardin 1981).[16] And how was she responsible for that? Because at the end of January, she said to a little lamb from her flock, which was cold: "Don't be afraid! Our brave January is about to end! He won't hurt you!" January got furious, borrowed a few days from February… and the story continuous as we already know. The First Mother of the World and her animals were turned to stone, and today we can see these rocks at Tibura La'nser (Frobenius 1997: 58-59).[17]

Attributed to a mythical powerful figure and part of the corpus of cosmogonic myths of the Berbers, the narrative that is told in so many areas and by so many peoples seems to transmit complicated image of the world, as regards the representations of nature and of the relationship between man, nature and time as well as, in a more anthropocentric manner, to comment on human relations and the characteristics of old age. In addition, the narrative adapted and survived through many different genres, like the myth, the legend and the folktale· in this framework the question about the boundaries between the so-called oral genres emerges again.

4. References

Abenojar, Óscar (coord.) (2010): "Yennayer, Furar y la muerte de la Primera Madre del Mundo". In *Los chacales al bosque, y nosotros al camino: literatura oral y folclore de Argelia*. Col. El Jardín de la Voz, 10. Área de Teoría de la Literatura

15 In the numerous versions narrated in central Crete the old shepherdess offends either a holy figure (Christ, a saint) or a month (February), see Stamatakis (2005).
16 Yemma-t n dunnit <http://tadukli.free.fr/>
17 Text quoted and translated in Spanish by Abenojar (2010: 56-58).

y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá/Centro de Estudios Cervantinos/Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, p. 56-62.

Anagnostakis, Ilias (2011): "Graos Gala: Une légende byzantine des Jours de la Vieille (Pastoralisme au féminin et destruction de l'environnement à Byzance)". In: *Ζώα και περιβάλλον στο Βυζάντιο 7ος-12ος αι* [Animals and environment in Byzantium 7th-12th c.]. Athens: National Hellenic Research Foundation/ Institute for Byzantine Research, p. 475–505.

Angelopoulou Anna; Aigli Brouskou (1999): *G. Megas, Katalogos ellinikon paramythion 2, Epexergasia paramythiakon typon kai paramythion AT 300-AT 499* [G. Megas' Catalogue of the Greek Folktales 2, Elaboration of types and Folktales AT 300-AT499]. Athens: IAEN, EIE, p. 927-936.

Frobenius, Leo (1997): *Contes kabyles*. Aix-en-Provence: Edisud.

Kaplanoglou, Marianthi (1999): *O anthropos kai o chronos: i gria kai oi mines sti dodecanisiaki laiki paradosi* [Humans and time: the old woman and the months in the dodecanesian folk tradition]. Rhodes: University of the Aegean/Stegi of Letters and Arts in the Dodecanese.

Lacoste-Dujardin, Camille (1981): *Diccionaire des Mythologies et des Religions des Sociétés Traditionelles et du monde antique*. Paris: Flammarion.

Megas, Georgios A. (1963/1964): "Comments". *Laographia* 21: 466-490.

Meraklis, Michalis (1980): *Eftrapeles diigisis. To koinoniko tous periehomeno* [Jokes and anecdotes. Their social dimension]. Athens: Hestia.

Michail-Dede, Maria (1984): *2.500 ellinikes paroimies* [2.500 greek proverbs]. Athens: Editions Spyros Boyiatis.

Pedrosa, José Manuel (1995): "Si Marzo tuerce el rabo, ni pastores ni ganados: ecología, superstición, mito pagano y culto católico del mes de marzo". *Revista de dialectología y tradiciones populares* no. 50/2: 267-293.

Politis, Nikolaos (1980): "Dimodis paroimies peri ton minon" [Folk Proverbs about the months]. In *Laographika Symmeikta*. Athens: Academy of Athens/ Hellenic Folklore Research Centre, p. 390-391.

Politis, Nikolaos (1904): *Meletai peri tou viou kai tis glossis tou ellinikou laou, Paradosseis* [Studies on Greek Peoples' Life and Language. Traditions]. Athens: Marasli Library/P.D. Sakellariou, p. 163-169, n. 298-307.

Roberts, Warren (1958): *The Tale of the Kind and the Unkind Girls: AT 480 and Related Tales*. Berlin: W. de Gruyter.

Sofos, Antonis-Minas (1996): *Ta laografika tis Kasou* [Folkore of Kasos], vol. 4. Athina.

Stamatakis, George (2005), "Tsi gras ta tyria (The old woman's cheese)". *Kritiko Panorama* no. 12: 156-173.

Uther, Hans-Jörg (ATU, 2004): *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography*. FFC 284, 285, 286. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Venizelos, Ioannis (1867): *Paroimiai dimodis* [Folk Proverbs]. Ermoupoli: Patris.

Vios S., Chiaki Laogrpahia (1997, first edition 1937): [Folklore of Chios], Chios.

Variations in Folkloristic Discourse in the Nineteenth-Century Press: Cecilia Böhl de Faber (1796–1877), Joseph Mainzer (1801–1851), Adolf Glassbrenner (1810–1867)

Christiane Schwab
Institute for European Ethnology and Cultural Analysis,
Ludwig Maximilian University of Munich
c.schwab@ekwee.uni-muenchen.de

Abstract
This article highlights the connections between the production of folkloristic knowledge and expanding print markets in mid-nineteenth-century Europe. Looking at folkloristic writings from diverse geographical and social contexts, the article primarily focuses on the diverse socio-political and aesthetic sensitivities attached to the increased public interest in popular traditions. While Cecilia Böhl de Faber promoted a strongly idealizing and conservative view of the lower classes of the Spanish countryside, Joseph Mainzer's works published in the French press addressed the creative potential of collective singing in urban contexts, and Anton Glassbrenner endeavoured to illustrate the democratic spirit of the lower classes in Berlin. The article shows that although all three authors promoted the exoticization and aestheticization of the ostensibly "authentic" habits, tales, and speaking modes of "the folk", their views on the role of the lower classes within the social structure differed significantly. Keeping in mind the importance of mass media in enforcing collective conceptions of reality and political identity throughout the nineteenth century, this article creates new perspectives on the production of folkloristic knowledge within a broad socio-medial and political context.

Keywords
Periodical Literature; Nineteenth-Century; Literature and Folklore; History of Folklore; Europe

Resum

Aquest article destaca les connexions entre la producció de coneixement folklorístic i un mercat de la impremta en expansió a l'Europa de mitjans del segle xix*. Mirant els escrits folklorístics de diversos contextos geogràfics i socials, l'article se centra principalment en les diverses sensibilitats sociopolítiques i estètiques vinculades a l'augment de l'interès públic per les tradicions populars. Mentre Cecilia Böhl de Faber promogué una visió fortament idealitzadora i conservadora de les classes baixes del camp espanyol, les obres de Joseph Mainzer publicades a la premsa francesa abordaven el potencial creatiu del cant col·lectiu en contextos urbans, i Anton Glassbrenner perseguia il·lustrar l'esperit democràtic de les classes baixes de Berlín. L'article mostra que, malgrat que els tres autors van promoure l'exotització i l'estetització dels hàbits, contes i maneres de parlar aparentment «autèntics» del «folk», les seves opinions sobre el paper de les classes baixes dins de l'estructura social difereixen significativament. Tenint en compte la importància dels mitjans de comunicació de masses a l'hora d'aplicar les concepcions col·lectives de la realitat i la identitat política al llarg del segle* xix*, aquest article crea noves perspectives sobre la producció de coneixement folklorístic en un context sociomediàtic i polític ampli.*

Paraules clau

literatura periòdica; segle xix*; literatura i folklore; història del folklore; Europa*

Rebut: 4/03/2022 | Acceptat: 20/07/2022

1. Introduction: nineteenth-century folklore and the press

In 1846, the literary journal *The Athenæum* (1828–1921) started publishing a new column written by the antiquarian enthusiast William John Thoms. In the first sequence of that column, Thoms proposed the term "Folk-Lore" as an umbrella term for "what we in England designate as Popular Antiquities" (quoted after Emrich 1946: 361) and articulated his vision of a joint collection of English folklore. Thoms intended to make use of the vast public reach of *The Athenæum* to "gather together the infinite number of minute facts [...] which are scattered over the memories of its thousands of readers" (quoted after Emrich 1946: 361). He began publishing his own journal three years later, in 1849. This publication, entitled *Notes and Queries: Medium of Inter-Communication for Literary Men, Artists, Antiquaries, Genealogists, Etc.*, explicitly aimed at collecting and presenting popular traditions and providing a discussion forum for folkloristic amateurs and professionals.[1] *Notes and Queries* remained a journal dedicated to the study of folklore throughout the nineteenth century, inspiring plenty of local imitators (Leary 2000).

At the outset of the nineteenth century, new print and distribution technologies, the liberalization of censorship, increased literacy rates, and the commercialization of print products (for example, through proportionate funding from advertisements) paved the way for the foundation of thousands of newspapers, magazines, and serials across Europe.[2] The expansion of printed goods reached ever-broader population groups and increasingly acted as a forum for political, literary, artistic, and scientific debates that had freed themselves from private salons, academies, and expensive subscription systems (Boening 2004: 288; Heilbron 1995: 120). In this setting, the activities and debates of the rising folklore movement made their way into market-oriented print, coinciding with growing public interest in antiquarian and folkloristic issues.[3] Learned and literary journals targeting the urban middle classes, such as *The Athenæum* and *Notes and Queries*, as well as newspapers and cheap magazines published pieces of ancient and contemporary folk poetry, tales, songs, and the corresponding scholarly commentaries. Also, semi-fictional depictions of popular festivals and dances, dietary and storytelling practices, beliefs, rituals, and clothing habits enjoyed great popularity with a growing audience for periodical literature. Already in the 1820s and 1830s, the Spanish authors Serafín Estébanez Calderón and Ramón de Mesonero Romanos, inspired by Joseph Addison's and Sébastien Mercier's portrayals

---

1 Folkloristic inquiry systematized and professionalized in the course of the nineteenth century, among other things, in the context of the numerous newly founded lay and specialist societies, such as the *Académie Celtique* (established in 1804), the *Société des Antiquaires de France* (established in 1814), the *Antiquarian Society* in Zurich (formed in 1832), the *Odesa Society of History and Antiquities* (established in 1839), and the *Cambridge Antiquarian Society* (founded in 1840). On the diverse currents of antiquarian-folkloristic-anthropological thought in Europe from the sixteenth to the twentieth century, see Cocchiara (1981).

2 For demographic, political, and economic reasons, these changes varied from place to place. For specifics of print markets in England, Germany, and France around 1840, see Boening (2004).

3 On the English and French reading audiences of that time, see Allen (1981) and Altick (1957). On the consolidation of the folklore movement in different geographical and political contexts, see, e.g., O'Halloran (2012); Baycroft; Hopkin (2012); Bendix (1997). See also note 1.

of London and Paris life, published such folkloristic sketches in the periodicals *El correo literario y mercantil* (1828–1831) and *Cartas españolas* (1831–1832) (Rubio Cremades 1995). From 1843 to 1844, Wilhelm Heinrich Riehl, who shaped the identity of German *Volkskunde*, wrote his "Hessische Skizzen" for the supplement of the *Frankfurter Konversationsblatt* (1832–1866), and from 1851 to 1852 the author George Sand published the series "Moeurs et coutumes du Berry" in the weekly *L'illustration* (1843–1944). The list of such entertaining-didactic narratives on popular traditions as they proliferated on an expanding print market could be continued endlessly.[4]

The purpose of this article is to further explore the connections between the expanding print market and the production of folkloristic knowledge in mid-nineteenth-century Europe.[5] It examines how folkloristic themes were presented in the context of what Peter Burke has called the early "era of 'mass communication'" (Burke 2014: 117),[6] when journalists and authors from Lisbon to Helsinki felt compelled to respond to the radical social transformations of their age by collecting, describing, and commenting on the supposedly vanishing habits, tales, and speaking modes of the "folk" (O'Halloran 2012; Stocking 1991: 53-56). According to the premise that the construction of knowledge about social groups and structurings is related to social and political imaginaries and produces its own social effects (Daum 2009; Anderson 1983), the article elaborates on the diverse aesthetic and ideological sensitivities attached to the novel interest in folk traditions. While a sizable proportion of the urban middle classes throughout the nineteenth century accused the lower strata of the population of moral "backwardness" – not without fearing their very own social descent –,[7] most literary and journalistic representations of popular traditions adopted nostalgic and idealizing stances. Given the loss of long-established social relationships due especially but not exclusively to new forms of production and labour and increased migration from the countryside, the "rural folk" were constructed as a natural preserver of vernacular traditions in genre paintings, costume books, collections of fairy tales and folk songs, and entertaining tales of rural life. This portrayal of the rural population in the media at the time, which emphasizes their remoteness, simplicity, and unaffectedness by upper-class mannerisms, was backed and systematized by the mythological movement, which had been an influential paradigm in social and linguistic inquiry since the late eighteenth century (Campbell; Perraudin 2012). While Johann Gottfried Herder (1744–1803) was among the first who promoted "folk poetry" as a literary category of its own (Cocchiara 1981: 174-178), many of his nineteenth-century followers, such as the Brothers Grimm (1785–1863; 1786–1859), Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864), Thomas Crofton Croker (1798–1854), and Elias Lönnrot (1802–1884) studied oral traditions as aes-

4 See the listing of social and folkloristic sketches in French-, German-, and English-language periodicals, serials, and anthologies provided by Lauster (2007: 329-337).

5 The article is a result of the research project *Dissecting Society. Nineteenth-Century Sociographic Journalism and the Formation of Ethnographic and Sociological Knowledge*. Funded by the European Research Council, the project is carried out at the department of European Ethnology and Cultural Analysis at the Ludwig Maximilian University, Munich.

6 German, Spanish, and French quotes have been translated by the author.

7 See, for instance, the illustrator George Cruikshank's depictions of the London lower classes (especially women) and their spaces "as degenerate and immoral" (Helmreich 1996).

thetic expressions and a point of access towards vernacular traditions and national history (Bendix 1997: 54). Particularly in the territories annexed by Napoleonic France and in ethnic regions dominated by a "foreign" state system, such as the Baltic regions and Ireland, the perception of folklore was frequently coupled with efforts for political empowerment and national sovereignty (Jaremko-Porter 2012; Dundes 1985). However, as Timothy Baycroft and David Hopkin pointed out in their volume *Folklore and Nationalism in Europe during the Long Nineteenth Century* (2012), folkloristic engagement cannot exclusively be traced to ethnic nationalist movements. Many folklorists and writers, on the other hand, gathered and disseminated popular traditions out of biographic nostalgia or as a means to form a democratic-republican consciousness (Hopkin 2012).

This survey of the construction of folkloristic themes in nineteenth-century print culture connects with two lines of research: first, on the connections between folkloristic activities and intellectual and/or political history (Baycroft; Hopkin 2012; Campbell; Perraudin 2012; Fabre; Privat 2010); and second, on individual writers' ties to nineteenth-century folkloristic and/or societal discourse. The article focuses on three (in a global context, relatively unknown) individuals who were chosen as examples for thousands of authors who spread folkloristic themes in middle-class journals, magazines, and serials throughout Europe. Cecilia Böhl de Faber (1796–1877), Joseph Mainzer (1801–1851), and Anton Glassbrenner (1810–1867) were selected for their divergent geographical and ideological backgrounds. However, despite this case-oriented approach, the article does not intend to provide in-depth-analyses of the individual author's texts, but aims to discuss various general aspects of the connections between the rising print market and the formation of folkloristic knowledge in the mid-nineteenth century, thereby pointing to the diverse aesthetic and ideological sensitivities disseminated through popular folkloristic writings. While Cecilia Böhl de Faber promoted a strongly idealizing and conservative view of the lower classes of the Spanish countryside, Joseph Mainzer's works published in the French press addressed the creative and political potential of collective singing in urban contexts. The third writer, Anton Glassbrenner, endeavoured to illustrate the democratic and socially equalizing spirit of the lower classes in Berlin. The exemplary view of Caballero's, Mainzer's, and Glassbrenner's writings demonstrates the broad ideological range of folkloristic thought as it was popularized in nineteenth-century print culture. Furthermore, this article demonstrates that the scrutiny of folk poetry, tales, songs, and "folkloristic sketches" within the commercial print landscape enhances our grasp of the production and dissemination of folkloristic knowledge outside the confines of scholarly genres and networks, within more extensive socio-medial and political milieus.

2. Cecilia Böhl de Faber (1796–1877): the conservative story-teller

When Cecilia Böhl de Faber started publishing folkloristic sketches in Spanish periodicals in the 1830s, some pioneers had already laid the foundations for the study of the country's folklore. Inspired by Herder's idea of "natural poetry",[8] her

8 On Herder's concept of natural poetry and its influence on folkloristic inquiry, see Bendix (1997: 34-45).

father, the prosperous merchant Juan Nicolás Böhl de Faber, had published the collection *Floresta de rimas antiguas castellanas* (1821–1825), aiming at "replacing the classical conception of universal humanity governed by immutable laws with the notion of a historically contingent and geographically conditioned human culture" (Gies 2004: 382). While Cecilia Böhl de Faber shared this perspective on the role of ancient poetry in providing access to a people's past, she focused on collecting and documenting contemporary oral culture. Böhl de Faber divulged her findings in two ways: first, she produced serial novels and individual sketches for multiple middle-class periodicals and newspapers, including *El semanario pintoresco español* (1836–1857), *El artista* (1835-1836), and *El museo universal* (1857–1869). Second, Böhl de Faber curated entire collections of oral traditions. Among her most notable folklore compilations are *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (1877) and *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859), of which the latter was declared by the literary scholar Montserrat Amores to be the "first testimony of folk tales published in Spain in the nineteenth century" (Amores 2001: 8).

Cecilia Böhl de Faber (who wrote under the male pseudonym Fernán Caballero) skilfully employed fictional prose to introduce her audience to the richness of folklore in southern Spain. With her use of narrative fiction to present and discuss folkloristic materials, she connected with many other contemporary novelists and sketch writers, such as George Sand (1804–1876), Annette von Droste-Hülshoff (1779–1848), and Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897).[9] In the prologue to the serial novel *La gaviota*,[10] which first appeared in the periodical *El heraldo* between May and July 1849, Böhl de Faber clarifies that the novel "serves as a framework" for her considerations "about the intimate life of the Spanish people, their language, beliefs, stories, and traditions" (Caballero 1861: v). She furthermore asserts the authenticity of her account: "And, in truth, we have not set out to compose a novel, but to give an exact, true, and genuine idea of Spain, and especially of the present state of its society, of the way of thinking of its inhabitants, of their character, tastes, and customs" (Caballero 1861: v). *La gaviota* tells the unfortunate story of an unequal couple:[11] the daughter of an Andalusian fisherman, Marisalada, is courted by Dr Stein, a German surgeon who was wounded in southern Spain during the war and was quickly drawn to Marisalada's genuine singing and her passionate beauty. As is typical of Böhl de Faber's writing, the novel switches between the narrative modes of storytelling, presentations of folkloristic material, and authorial commentaries. When Dr Stein first hears Marisalada singing, for instance, Böhl de Faber not only describes the circumstances of this event and Dr Stein's sudden attraction but also records the wording of the ballad Marisalada performs. Before she transcribes all 14 stanzas, Böhl

---

9 See, on these authors, e.g., van Genepp (1926) and Weber (1966).

10 *La gaviota* and other prose writings by Fernán Caballero were, according to a critic in *The Edinburgh Review*, "more than sufficiently recognized by the literary authorities of Madrid and Seville, and received a due share of recognition at Paris and Berlin" (Anonymous 1861). In 1859, *La gaviota* appeared in German (Georg Westermann). In 1867, it was published for an English-speaking readership in London (Richard Bentley).

11 The trope of interclass (love) relationships is a frequently used device to describe cultural idiosyncrasies from the perspective of the middle-class readership.

de Faber makes herself explicitly present at the scene as the author-narrator who documents and evaluates the wording and sounds of the piece along with the coordinates between "popular authenticity" and "civilizational artificiality": "Maria sang one of those songs, which we will transcribe here with all its simplicity and popular energy" (Caballero 1861: 128). Besides this brief appearance, Böhl de Faber also interrupts her storyline with extended explanations of the folkloristic material she has collected. She comments, for instance, that "[t]he Andalusian people have an infinity of songs; these are *boleras* [sic], either sad or happy; the *olé*, the fandango, the *caña*, as beautiful as it is difficult to sing, and others with their own name, among which the romance stands out." (Caballero 1861: 128) And she adds that the "tune" of the romance is "monotonous", and that "we do not dare to assure that put to music, it could satisfy even the philharmonic dilettanti" (Caballero 1861: 128). However, it is "the modulations of the singing voice" that makes it "pleasing (not to say charming)" (Caballero 1861: 128). With regard to the main theme of that genre, "[t]he lyrics of the romance generally deal with Moorish matters, or refer to pious legends or sad stories of prisoners." (Caballero 1861: 128)

Concerning the provenance of the folkloristic items in Böhl de Faber's fictional works, many contemporary and posthumous critics claim that a significant number of the proverbs, tales, and songs are based on the author's own recordings.[12] Marisalada's ballad in *La gaviota*, for instance, is a version of the *Albaniña* ballad, which in the twentieth century was recorded by folklore scholars as an actual piece of Andalusian oral culture (de la Vega de la Muela 2012). Böhl de Faber did not just collect folk tales, songs, and sayings; she sought to classify her findings and trace historical genealogies, clearly acting as a mediator between professionalizing folkloristic study and a middle-class reading public. Given the overwhelming amount of material collected, she spoke of the "great labour to select among the thousands of records those worthy of being printed and to classify them" (quoted after Amores 2001: 50). Böhl de Faber knew the ballad collections and mythological literature of her time and often commented on the origins of the songs and verses she inserted in her texts, European parallels, or even where they were written down. Given Böhl de Faber's references, her involvement in collection, and her explicit self-location within folkloristic-mythological discourse, Leonardo Romero Tobar and Montserrat Amores have called her a "folklorista avant la lettre" (Romero Tobar 1994: 144) and a "true pioneer" (Amores 2001: 8) in the field of folklore.[13]

---

12 It has been proven from her letters and notes that Böhl de Faber, while living in the countryside outside Seville in the 1820s, meticulously documented folk sayings, anecdotes, fairy tales, and other observations. Likewise, she called on friends and relatives to collect folk traditions. See Amores (2001: 37–50).

13 During her lifetime, Cecilia Böhl de Faber had already achieved international recognition as a folklorist and author. According to a contemporary *Edinburgh Review* critic, "her descriptive powers are of the highest order" (Anonymous 1861: 129). The historian and writer Antoine de Latour (1808–1881) disseminated her work in French literary journals (Bruña Cuevas 2013), and Ferdinand Wolf (1796–1866), a scholar of Romance literature at the University of Vienna, corresponded with Böhl de Faber, informing her that her work had been widely recognized by folklorists and mythologists from the German-speaking countries, including the Grimm brothers (Amores 2001: 73). Wolf also prepared an inventory of the

The narratives in which Böhl de Faber embedded folkloristic material reveal her aestheticizing and nostalgic view of the lower strata of the rural population, which she shared with many other folkloristic writers. As "beautiful, robust, cheerful, and healthy of heart", she describes a character in her serial novel "Dicha y suerte" (1858) published in the journal *La América*: "Vincent had grown up in that great primitive nature, with those patriarchal customs, always breathing that pure air, always under God's and his father's eyes." (Caballero 1925: 17) The remoteness of southern Spain's rural population from contemporary political and social ruptures, according to Böhl de Faber, ensures them direct access to poetry and makes them guardians of the ancient Spanish chivalric and religious spirit. Her conception of popular poetry as a mirror of pure humanity goes hand in hand with her loyalty to monarchical and religious values. "Poetry is in the air, in the land, in the people (as long as they don't become democrats)" (quoted after Amores 2001: 31), Böhl de Faber writes to Juan Eugenio Hartzenbusch, a befriended folklorist and playwright. In her view, the hierarchically organized and seemingly timeless agricultural world represents a refuge of long-standing social orders and uncorrupted manners, while city life, marked by social dislocation, jeopardizes the people's authentic connection to nature. "Poetry is found much and beautifully in the village" (Caballero 1856: 174), she states in her epistolary novel *Una en otra*, echoing Herder's conception of the "singing folk" and the mutilated "rabble",[14] "because in the countryside the imagination has a wide path and does not shrink and dwindle as it does in the cities, where it meets with the vice and misery that tear off its wings." (Caballero 1856: 174).

3. Joseph Mainzer (1801–1851): ethnomusicologist and politicized practician

Joseph Mainzer's presentations of folkloristic materials and themes in newspapers, journals, and books were likewise informed by Herder's concept of "natural poetry". However, the German-born writer of the multiply edited work *Singing for the Million* (1841) did not advocate an ideology of preserving old orders. Instead, Mainzer's approach to folk culture was shaped largely by his interest in music and the practice of singing, which, in addition to representing a genuine expression of a people, served as a vehicle for him to realize his philanthropic visions. In 1835, after relocating to Paris from Germany, where Mainzer had acted as a singing master at the seminary at Trier, he began teaching free music sessions to strengthen republican-democratic feelings across different classes (Manz 2013: 41). To evoke a fraternal spirit among his pupils, he chose to perform composi-

---

ballads and poems published in Böhl de Faber's diverse writings (*Beiträge zur spanischen Volkspoesie aus den Werken Fernán Caballero's*, 1859). More than a century later, another Romance literature expert, Maxime Chevalier, took stock of the folkloristic items gathered by Böhl de Faber, concluding that 84 of them were taken from the lore of the people (Chevalier 1978).

14 In the prologue to the second part of his collection *Volkslieder* (1797), Herder wrote: "Volk does not mean the rabble on the streets. Who never sing or write poetry, but shriek and mutilate." ("Volk heißt nicht der Pöbel auf den Gassen. Der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt.") (Herder 1871: 70).

tions inspired by folk music instead of the then-common church choirs. In the Paris of the late thirties, which was still energized by the ideals of the July revolution, Mainzer's projects met widespread response from several social groupings. Especially "[e]arly utopian socialist groups such as the Saint-Simonians had prepared the ground for the notion that music could play a crucial part in the social and moral regeneration of society" (Manz 2013: 34). Mainzer's singing sessions grew so hugely popular that King Louis-Phillippe banned them in 1839, forcing the musician to relocate to Britain. Here, he established a nationwide public singing and music education movement, founding several singing schools in various places throughout the British Isles and arranging events with up to 5000 participants (Manz 2013: 38).

While Mainzer's practical engagement was an important medium for the cultivation of folk music, he also left an extensive body of written work through which he communicated his ethnomusicological ideas. During his years in France, Joseph Mainzer wrote for renowned periodicals, such as the *Revue des deux mondes* (1829–present) and *Le national* (1830–1851), and the serial *Les français peints par eux-mêmes* (1840–1842), before editing his own music journals following his arrival in England (Manz 2013: 35).[15] Two texts illustrate the ethnomusicological background against which Joseph Mainzer discussed folkloristic questions for a middle-class audience: one rather scholarly article on the characteristics of folk music and one text that falls into the category of the entertaining-didactic folkloristic sketch. The first example, from the *Revue des deux mondes*, is entitled "Music and popular songs from Italy" ("Musique et chants populaires d'Italie", 1835) and presents several ethnomusicological principles. Mainzer first contends that a people's musical tradition, in addition to being influenced by historical and geographical factors, reflects the unique characteristics of the group (Mainzer 1835: 498). Accordingly, "popular music" ("musique populaire") represents the "book of a people's intimate life" (Mainzer 1835: 498), while "national music" ("musique nationale") can be understood as "the book of history: the first recreating the occupations, the manners, the popular habits; the second conforming, in its modifications, to the influence of the political events of a nation" (Mainzer 1835: 498). Mainzer also attempts to explain why some places have a stronger musical legacy than others, referring to the then-widely recognized climate theory. Correspondingly, while humans are constantly at odds with nature in cold countries, the weather conditions in southern countries encourage the continuous creation and repetition of melodies. "The circulation of blood, accelerated by the heat of the sun, is an unending source of drive to pleasure" (Mainzer 1835: 499). A second factor for a people's musical richness, according to Mainzer, is geographical

15 In England, besides publishing his best-known work *Singing for the Million. A Practical Course of Music Instruction* (London 1841), Mainzer started editing his own music journals, launching *The Musical Athenaeum* in 1842 (which was abandoned after four volumes) and *Mainzer's Musical Times and Singing Class Circular; a journal of literature, criticism and intelligence connected with the art, and the advocate of popular musical instruction* in 1844, which was taken over in the same year by the publisher Alfred Novello and renamed *The Musical Times*. Today, *The Musical Times* is one of the leading journals in this field and Britain's longest running music journal (Manz 2013: 43-44).

isolation.[16] "Indeed, one can only find truly popular songs where all foreign relations cease, where no fusion with the language or music of another country has yet taken place" (Mainzer 1835: 500). According to the encyclopaedic spirit of the age, Mainzer proposes a classification of folk songs (the war song, the wedding song, the funeral song, the lament, the historical song, the patriotic song, the religious song), providing examples and observations about performances and involving actors as well as regional specificities for each category. At the end of the article, Mainzer acknowledges the connection between music and popular dancing. In this context, he portrays the rhythm and movements of the Italian *Tarantella* and other regional dances and includes a passage depicting a street scene in the Roman neighbourhood of Trastevere, which he had allegedly witnessed himself (Mainzer 1835: 522).

Joseph Mainzer contributed 17 texts to the monumental print project *Les français peints par eux-mêmes*. Published by Léon Curmer first in individual instalments and then in eight volumes between 1840 and 1842, this serial aimed to depict the dynamics and characteristics of contemporary French society in entertaining portraits of social types. Mainzer's contributions to the serial focus on professional types who conduct their businesses or provide services on Parisian streets or public places, such as fruit sellers, bakers, or umbrella traders, revealing an appreciative view of the lifeworld of the urban working classes.[17] The texts cover aspects such as working conditions, ways of clothing, and forms of communicating, and they focus especially on the cries that these costermongers used to advertise their products or services. Mainzer often reproduces these street cries, including both their phrasings and annotations. On this occasion, he inserts ethnomusicological comments, comparing the cries across geographic regions and professional groups, providing historical annotations, and sharing his idea of music as a mirror of popular creativity. In the sketch "Paris Street Cries" ("Les cris de Paris", 1841), Mainzer describes the costermongers' cries as a form of music "created by necessity" (Mainzer 1841: 315) and "the indispensable organ of the proletariat" (Mainzer 1841), and makes particular mention of the political and social context of this type of popular musical expression. His dignifying assessment that "street cries have a lot to do with folk melodies" (Mainzer 1841) and must be classified as "the people's invention" which "bears the stamp of its unmistakable originality" (Mainzer 1841) contrasts with Böhl de Faber's and Herder's perception of the dulled urban lower classes. Instead, it reveals appreciation and nostalgia for a pre-industrial world of creative craftsmanship that was increasingly threatened by processes of mass production.[18] In terms of originality and creativity, Mainzer considers the female fishmonger ("La marchande de poisson") to be

---

16 This assumption was shared by many contemporary folklorists who focused on collecting popular songs and tales from peripheral areas (Stocking 1991: 53-56).
17 A very similar perspective on urban artisans and street traders can be seen in the far better known and almost contemporaneous series "Labour and the Poor" (Morning Chronicle, 1849–1850) written by Henry Mayhew (1812–1887).
18 In her examination of verbal and visual representations of street traders and their cries, Aimée Boutin (2015) has also highlighted the tensions between the rather bourgeois-conservative perception of street cries as rabble-rousing and disturbing on the one hand and their perception as original and creative on the other.

among the most outstanding singing advertisers: "The original character of the fishmongers is not badly reflected in the melodies of their invention or rather in the way they sing them" (Mainzer 1842: 310). To "study the fishmonger from a musical point of view" (Mainzer 1842.: 308), he recommends following her on her street tours, where the observer may perceive a vast variety of street cries depending on the sorts of fish offered that particular day (which are all advertised with a distinct wording and melody). Mainzer copies texts and annotations of some of these cries, and verbally portrays the "abrupt transition from chest tone to head tone", which in his view provides the vending cries with a particularly memorable "savage" sound ("sons [...] sauvages") (Mainzer 1842: 311). In his section on the fishmongers, Mainzer also establishes historical links. Much in line with the mythological thinking of his time, he recounts a vendor's cry from the writings of Clément Janequin (c. 1485–1558), one of the most famous composers of the French Renaissance, and draws parallels between the historical source and his observations of contemporary street advertising practices.

4. Adolf Glassbrenner (1810–1867): between nostalgia and democratic republicanism

Adolf Glassbrenner was a (mostly) Berlin-based journalist and satirist. Born in 1810 as a tailor's son, in the late 1820s he started writing political essays for humorous periodicals and newspapers, such as *Berliner Eulenspiegel* (1829–1830) and *Vossische Zeitung* (1721–1934) (Heinrich-Jost 1980, 25-33). In 1831, Glassbrenner was granted permission to publish his own monthly, *Berliner Don Quixote*, which was censored two years later due to its scathing criticism of the aristocracy (Heinrich-Jost 1980: 36). Possibly to avoid censorship, in his subsequent publications, *Berlin wie es ist und – trinkt* (1832–1845) and *Buntes Berlin* (1837–1853), Glassbrenner primarily focused on portraying the circumstances and speaking modes of urban artisans and small traders.

Much like Joseph Mainzer, Glassbrenner was a devout democrat and republican, standing out among other contemporary folkloristic writers for his uses of folkloristic material as a "vehicle for social criticism" (Morris-Keitel 1995: 141). With his humorous-satirical depictions of Berlin life, he aimed to stimulate societal reflection among all socio-economic groups, and critics have claimed that his texts were favourably received by significant segments of various social classes (Morris-Keitel 1995: 142; Heinrich-Jost 1980: 273). On the one hand, Glassbrenner attempted to raise awareness among the progressive bourgeoisie about the lower classes' readiness to live in a democratic society and to win his readers over as campaigners for political and social reforms (Morris-Keitel 1995: 272). On the other hand, he intended his writings to be accessible to individuals from lower socio-economic backgrounds. With his at once amusing and dignified representations of the Berlin working classes, he not only provided politically engaging entertainment but also aimed to further strengthen their critical powers to challenge the contemporary social system (Heinrich-Jost 1980: 272-273).

Despite Glassbrenner's democratic-republican attitude and his vision of the working classes taking part in politics, he failed to fully acknowledge the challenges caused by modern industrialization and capitalism (Briese 2010). Like Jo-

seph Mainzer and many other folklorists of the time, he held a nostalgic view of an urban economy embodied by artisans and small retailers and largely neglected the social ramifications of mass production processes (Briese 2010).[19] Correspondingly, Glassbrenner's characters are typically portrayed as free from feudal or bourgeois formality, with modes of communication that have "not yet been stilted or muffled by the conventions and etiquette of a standardized language" (Morris-Keitel 1995: 141). As a sort of homage to the linguistic wittiness of Berlin's lower classes, Glassbrenner frequently reproduced dialectal speech, and he is recognized as one of the first authors to capture the Berlin dialect in written form (Briese 2010). In contrast to conservative-oriented folklorists such as Böhl de Faber, Glassbrenner sees the verbal unpretentiousness and "natural wit" of the urban underprivileged as a prerequisite for accessing their critical faculties to effect social change (Morris-Keitel 1995: 141). Taken from the thirteenth instalment of the 32-part serial *Berlin, wie es ist und – trinkt* (1832–1850), the following example illustrates this understanding: "We can't really judge that [...]. We are people who don't even speak High German" (Glassbrenner 1842: 16), says a newspaper reader to a fellow reader, who retorts with a sense of pride and dignity: "That's why you can have more intellect and spirit than some people who have had it all drilled into them!" (Glassbrenner 1842: 16).

While Cecilia Böhl de Faber's characters tend to happily embrace their dependence within a God-given and hierarchically organized structure, Glassbrenner typically portrayed the popular classes with a history and consciousness of their own and a rather subversive attitude – "mature enough for participation in a democratic society" (Morris-Keitel 1995: 117). In the second instalment of *Berlin, wie es ist und – trinkt*, for instance, the group of female costermongers is represented as financially self-sufficient and reluctant to take a subordinate position vis-à-vis their better-off clients (Morris-Keitel 1995: 139). According to Glassbrenner, both stationary and mobile costermonger women were united by their pride and quick tongue, which caused the slightest criticism of their commodities to produce a "Shakespearean humor that rushes out of their sharp-witted lips" (Glassbrenner 1845a: 1-2). The ability to observe, interpret, and cater to the preferences of the middle and upper classes was a specific social skill of the costermonger women, which they used to enhance their credibility with potential clients. "Since they know well that the incoming bourgeois women and their maidservants have confidence in everybody but in peasant women and costermongers, they imitate them in dress and manners, act like them, and only go back to their own selves [...] when they are insulted" (Glassbrenner 1845a: 4-5). Glassbrenner's portrayal emphasizes the saleswomens' ability to analyse social expectations and behaviours, and adopt other social roles to transcend their class background. A subsequent chapter in *Berlin, wie es ist und – trinkt* similarly emphasizes the urban working classes' social skills of self-empowerment and their sense of honour. The sketch on the Berlin wood hewers (number 3) features a humorous dialogue in which the labourer argues with his patron and even mocks him. When the patron refuses to give a tip, the hewer rushes out of the house, slamming the door in his face. When the patron follows him to complain, the hewer proudly answers that

19 Certainly, Berlin, which had roughly 250,000 inhabitants in 1835 (Heinrich-Jost 1980: 55), was still much characterized by a rural-artisan economy.

it was too late to pay him an additional tip at this point: "I won't take any beer money from anyone or anything! No. In the end, anyone could come and give me beer money!" (Glassbrenner 1845b: 18) This scene again exemplifies Glassbrenner's approach to giving entertaining descriptions of Berlin's lower classes while pushing a specific political and social agenda: he endows his characters with linguistic and mental wit, and thus demonstrates to his socially diverse reading public that the working classes are ready for social empowerment and participation.

5. Conclusion and outlook

With the expansion of the commercial press from the early nineteenth century, editors and authors started addressing their audience's interest in folkloristic materials and themes, acting as a bridge between the professionalizing field of folklore studies and a massifying print culture. As a result, middle-class literary and general interest magazines, along with daily newspapers, disseminated ancient and contemporary folk poetry, tales and songs, with their corresponding scholarly commentaries, as well as semi-fictional descriptions of popular festivals and dances, dietary and storytelling practices, beliefs, rituals, and clothing habits. This article has examined various periodical forms of folkloristic writing (scholarly-philosophical texts, didactic-entertaining sketches, and serial novels) published by three authors from different social and geographical backgrounds. It has focused on the range of worldviews associated with public-oriented folkloristic inquiry, connecting with the idea of knowledge production as being tied to the establishment of civil/bourgeois society and the corresponding narratives of the modern social world (Daum 2009).

The examination of Cecilia Böhl de Faber's, Joseph Mainzer's, and Adolf Glassbrenner's folkloristic writings has shown us that authors from Seville to Berlin used similar ways to spread folkloristic knowledge in market-oriented media and, in this context, exoticize and aestheticize the ostensibly "authentic" traditions of "the folk" in contrast to the "alienating" and "artificial" customs of middle-class civilization. However, their view of the lower classes' role within the social structure differed significantly, as did their views on which social groups unmistakably belonged to "the people". Cecilia Böhl de Faber's periodical sketches and serial novels reveal her rigid adherence to feudal values and the denial of socio-economic issues, thus promoting the understanding of folklore as a manifestation of ethnic uniqueness and a means to restoring old orders. According to David Hopkin (2012: 373-379), this folkloristic perspective was frequently represented by members of the rural elites who fought to preserve old political hierarchies they believed were rooted in agrarian systems and linked to local values and institutions. In contrast to Böhl de Faber, Mainzer's and Glassbrenner's writings for journals and serials popularized the liberating potential of folkloristic activity. Both authors considered the "unaffectedness" of the people (in particular, the urban labor classes) and the strengthening of their historical, class-related consciousness as a precondition to a democratic-republican transition. To some extent, therefore, they combined the Herderian perception of the people's "authenticity" with the idea of "civic nationalism", which entails the social and political empowerment of the lower classes (Hopkin 2012: 373-379). Bearing in mind the importance of mass media in enforcing collective conceptions of reality and

political identity (Anderson 1983), the folkloristic texts addressed in this article demonstrate how specific constructions of "the people" disseminated in periodical literature might have played a role in legitimizing political and cultural narratives and policies. Accordingly, by looking at the connections between folkloristic inquiry and the commercializing press, this article proposes new perspectives on the folkloristic movement as a public middle-class enterprise and the diverse social and political dimensions of nineteenth-century folkloristic inquiry.

6. References

Allen, James Smith (1981): *Popular French Romanticism: Authors, Readers, and Books in the 19th Century*. Syracuse: Syracuse University Press.

Altick, Richard (1957): *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public 1800–1900*. Chicago: The University of Chicago Press.

Amores, Montserrat (2001): *Fernán Caballero y el cuento folclórico.* El Puerto de Santa María: Biblioteca de Temas Portuenses.

Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Anonymous (1861): "The Novels of Fernán Caballero". *The Edinburgh Review* or *Critical Journal* no. 114 (July): 99–129.

Baycroft, Tim; Hopkin, David (eds.) (2012): *Folklore and Nationalism during the Long Nineteenth Century*. Leiden: BRILL.

Bendix, Regina (1997): *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

Boening, John (2004): "The Unending Conversation. The Role of Periodicals in England and on the Continent during the Romantic Age". In Steven P. Sondrup; Virgil Nemoianu (eds.): *Nonfictional Romantic Prose: Expanding Borders*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, p. 285–301.

Boutin, Aimée (2015): *City of Noise: Sound and Nineteenth-Century Paris*. Urbana: University of Illinois Press.

Briese, Olaf (2010): "Adolf Glaßbrenner als Bewahrer des vorindustriellen Berlin". *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* no. 35(2): 1–36.

Bruña Cuevas, Manuel (2013): "L'hispaniste Antoine de Latour (1808–1881)". *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* no. 10. <http://journals.openedition.org/ccec/4648> [last access: January 2022].

Burke, Peter (2014): *Die Explosion des Wissens. Von der Encyclopédie bis Wikipedia*. Berlin: Wagenbach.

Caballero, Fernán (1856): *Una en otra. Novela de costumbres*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Mellado.

Caballero, Fernán (1861): *La gaviota: novela original de costumbres españolas*. Madrid: Francisco de P. Mellado.

Caballero, Fernán (1925): *Dicha y Suerte*. Madrid: Publicaciones Prensa y Gráfica.

Campbell, Matthew; Perraudin, Michael (eds.) (2012): *The Voice of the People: Writing the European Folk Revival, 1760-1914*. London/New York: Anthem Press.

CHEVALIER, Maxime (1978): “Inventario de los cuentos folklóricos recogidos por Fernán Caballero”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* no. 34: 49–65.

COCCHIARA, Giuseppe (1981). *The History of Folklore in Europe*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

DAUM, Andreas W. (2009): “Varieties of Popular science and the Transformations of Public Knowledge: Some Historical Reflections”. *Isis* no. 100(2): 319–332.

DE LA VEGA DE LA MUELA, Carmen (2012): “Fernán Caballero, pionera en la recolección del romancero de tradición oral moderna”. *Revista de Humanidades* no. 19: 25–36.

DUNDES, Alan (1985): “Nationalistic Inferiority Complexes and the Fabrication of Fakelore”. *Journal of Folklore Research* no. 22: 5–18.

EMRICH, Duncan (1946): “‘Folklore’: William John Thoms”. *California Folklore Quarterly* no. 5(4): 355–374.

FABRE, Daniel; PRIVAT, Jean-Marie (eds.) (2010): *Savoirs romantiques. Une naissance de l’ethnologie*. Nancy: Presses universitaires de Nancy.

GIES, David T. (2004): *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

GLASSBRENNER, Adolf (1842): *Berlin, wie es ist und - trinkt. Dreizehntes Heft: “Komische Scenen und Gespräche.” Die beiden Zeitungsleser. Das Pferderennen. Herr Buffey in der italienischen Oper*. Leipzig: Verlag von Ignaz Jackowitz.

GLASSBRENNER, Adolf (1845a): *Berlin, wie es ist und - trinkt. Zweites Heft: “Hökerinnen.” Siebente, durchaus veränderte und vermehrte Auflage*. Leipzig: Verlag von Ignaz Jackowitz.

GLASSBRENNER, Adolf (1845b): *Berlin, wie es ist und - trinkt. Drittes Heft: “Berliner Holzhauer und Beschreibung des Stralower Fischzuges.” Sechste, durchaus veränderte und vermehrte Auflage*. Leipzig: Verlag von Ignaz Jackowitz.

HEILBRON, Johan (1995): *The Rise of Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

HEINRICH-JOST, Ingrid (1980): *Literarische Publizistik Adolf Glassbrenners (1810–1876)*. München: KG Saur.

HELMREICH, Anne L. (1996): “Re-forming London: George Cruikshank and the Victorian Age”. In Debra N. MANCOFF; D. J. TRELA (eds.): *Victorian Urban Settings. Essays on the Nineteenth-Century City and Its Contexts*. New York/London: Garland Publishing, p. 157–178.

HERDER, Johann Gottfried (1871): *Ausgewählte Werke*. Vol. 2. Hildburghausen: Verlag des Bibliographischen Instituts.

HOPKIN, David (2012): “Folklore beyond Nationalism: Identity Politics and Scientific Cultures in a New Discipline”. In Tim BAYCROFT; David HOPKIN (eds.): *Folklore and Nationalism during the Long Nineteenth Century*. Leiden: BRILL, p. 371–402.

JAREMKO-PORTER, Kristina (2012): “The Latvian Era of Folk Awakening: From Johann Gottfried Herder’s Volkslieder to the Voice of an Emergent Nation”. In

Matthew Campbell; Michael Perraudin (eds.): *The Voice of the People*: *Writing the European Folk Revival, 1760-1914*. London/New York: Anthem Press, p. 141–156.

Lauster, Martina (2007): *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and Its "Physiologies," 1830–1850*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Leary, Patrick (2000): "A Victorian Virtual Community". *Victorian Review* no. 25(2): 62–79.

Mainzer, Joseph (1835): "Musique et chants populaires de l'Italie". *Revue des Deux Mondes* no. 1(5) (March 1835): 498–522.

Mainzer, Joseph (1841): "Les cris de Paris". In *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. Vol. 2. Paris: Adolphe Delahays, libraire-éditeur, p. 315–320.

Mainzer, Joseph (1842): "La marchande de poisson". In *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. Vol. 3. Paris: León Curmer, p. 210–224.

Manz, Stefan (2013): "Joseph Mainzer (1801–1851) and the Popularisation of Choral Singing in Britain". In Stefan Manz; Panikos Panayi (eds.): *Refugees and Cultural Transfer to Britain*. Abingdon: Routledge, p. 32–50.

Morris-Keitel, Helen G. (1995): *Identity in Transition. The Images of Working-Class Women in Social Prose of the Vormärz (1840–1848)*. New York: Peter Lang Inc.

O'Halloran, Clare (2012): "Negotiating Progress and Degeneracy. Irish Antiquaries and the Discovery of the 'Folk' 1770–1844". In Tim Baycroft; David Hopkin (eds.): *Folklore and Nationalism during the Long Nineteenth Century*. Leiden: BRILL, p. 193–206.

Romero Tobar, Leonardo (1994): *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Ed. Castalia.

Rubio Cremades, Enrique (1995): *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y El semanario pintoresco español*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.

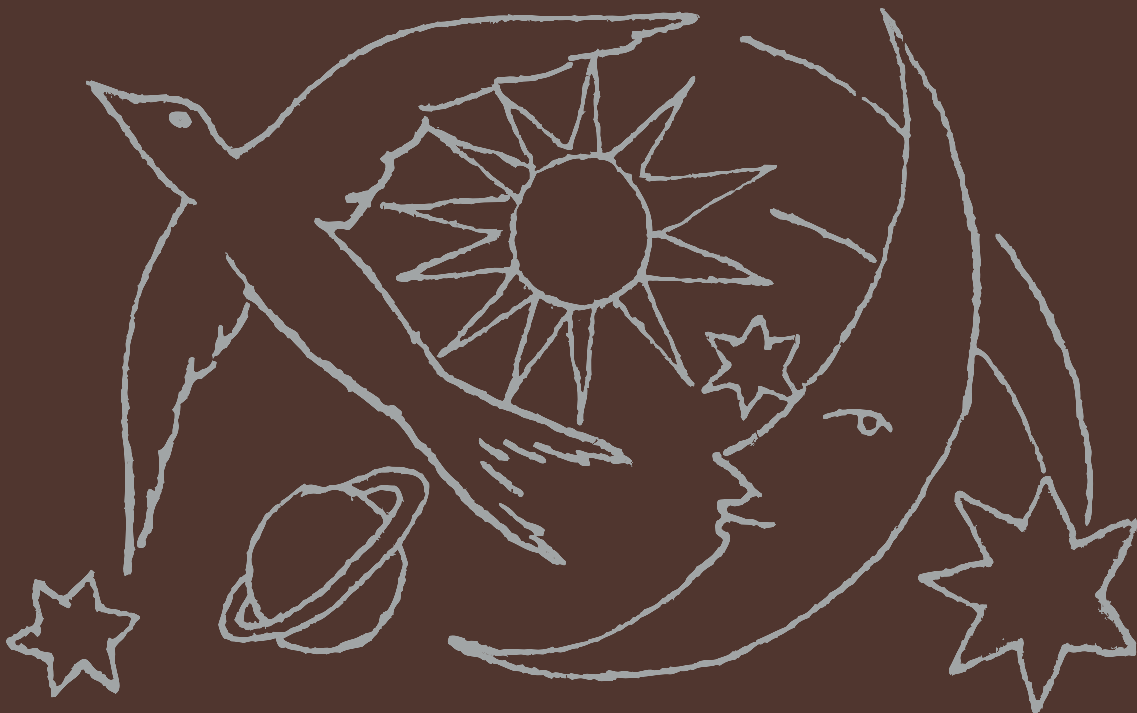
Stocking, George W. Jr. (1991): *Victorian Anthropology*. New York: Free Press.

Van Gennep, Arnold (1926): "George Sand folklorist". In *Mercure de France* 671 (1 June): 371–384:

Weber, Rosemarie (1966): *Westfälisches Volkstum in Leben und Werk der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff*. Münster: Aschendorff.

Ressenyes

Reviews



Camarena Laucirica, Julio, Maxime Chevalier, José Luis Agúndez García, Ángel Hernández Fernández, Anselmo J. Sánchez Ferra. *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico*. Volumen V. *Cuentos del ogro tonto*. Guadalajara: Palabras del candil, 2022, 352 p.

Contos do demo (xigante) parvo de Camarena, Chevalier et allii

Camiño Noia Campos
Universidade de Vigo

Dende mediados do século XIX fóronse acumulando importantes cantidades de materiais de tradición oral en varios países europeos, primeiro en coleccións escritas e xa avanzado o século XX en milleiros de gravacións. Para organizar parte dese material e acometer estudos xeográficos e histórico-comparativos, na primeira década do século XX a Escola de Folclore da Universidade de Helsinki promove a creación dun índice de narrativa. Encárgallo ao folclorista Antti Aarne, e en 1910 publícase o primeiro volume do que será un índice de narrativa oral, *Verzeichnis der Märchentypen*, no número 3 dos *Folklore Fellows Communications* (FF). Continúa o traballo o americano Stith Thompson ao morrer Aarne prematuramente. Thompson amplía aquel primeiro listado de contos, clasifícaos e organízaos en apartados e subapartados e, en 1928 e 1961, publica *The Types of International Folktales*. *A Classification and Bibliography* (AT), en inglés.

A partir da edición de 1961 (FFComunications 184), os criterios de clasificación, os métodos e as técnicas de traballo deseñadas pola Escola de Folklore de Helsinki convertéronse no sistema de ordenación básica para os contos populares en todo o mundo, malia deixaren sen clasificar numerosos contos de países do sur de Europa.

Con todo, ata máis ou menos os anos 80, nos diversos territorios peninsulares poucos colectores de contos populares coñecían o traballo da devandita Escola nin o catálogo de Aarne-Thompson. O interese pola clasificación chegaría a partir da catalogación dos contos das áreas lingüísticas españolas publicada por Julio Camarena e Maxime Chevalier.

Iso sucedeume a min, que son filóloga de formación, cando me dispuxen a recoller contos polas aldeas do sur de Galicia co meu alumnado da Facultade de Filoloxía e Tradución, nos inicios da década dos anos noventa do século pasado. O meu obxectivo era facer unha antoloxía de contos gravados directamente da oralidade. Non coñecía nada sobre clasificación de narrativas populares. Foi no proceso de transcrición e selección de contos entre os etnotextos (romances, lendas, crenzas...) que traíamos nas nosas gravacións, cando sae publicado o *Catálogo tipológico del cuento folklórico español, Cuentos maravillosos* (1995), de Julio Camarena e Maxime Chevalier, e dous anos despois o de *Cuentos de animales*. Eses libros foron unha revelación para quen, coma min, iniciaba en solitario e sen escola previa, a tarefa de folclorista. Nas súas páxinas facíase a referencia a contos galegos e mesmo había algúns semellantes aos que nós estabamos transcribindo. O catálogo de Camarena-Chevalier era o modelo axeitado para presentar os contos inéditos galegos. Lamentaba que non estivese completo, mais alí descubrín a existencia de AT e de Boggs, entre outros índices.

Imitei a estrutura dos volumes do *Catálogo* español e, segundo o seu criterio, ordenei e clasifiquei os contos recollidos da oralidade. Pareceume interesante

catalogalos para poder chegar a unha uniformidade na presentación dos datos que facilitase análises comparativas de contos de distintas áreas lingüísticas. O resultado foi a antoloxía de *Contos galegos de tradición oral* (2002), na que co meu descoñecemento na materia cometín erros na clasificación que fun corrixindo en posteriores publicacións.

En 2003 publícanse no Centro de Estudios Cervantinos os volumes III e IV do *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, os *Cuentos religiosos* e os *Cuentos-novela*, coa mesma estrutura dos anteriores, mais de formato diferente. A publicación dos catro volumes do *Catálogo tipológico español* foi unha importante ferramenta para o meu traballo e para o dos folcloristas españois e portugueses. O feito de que Camarena e Chevalier se ocupasen de contos das catro linguas utilizadas en España mobilizou a colectivos e estudantes universitarios na clasificación dos contos da súa área lingüística ou da súa provincia. Que eu saiba, están feitos os de contos: aragoneses (1996), cataláns (2003-2008), portugueses (2006-2015), galegos (2010-2021) e murcianos (2013). E, como sinala José Manuel Pedrosa no texto que vai no inicio do libro: «Visto con cierta perspectiva histórica, se puede empezar ya a afirmar que las décadas finales del siglo XX y las iniciales del XXI pasarán a la historia de la folclorística como una edad de auge de los catálogos tipológicos de cuentos tradicionales...».

Non cheguei a coñecer persoalmente a Julio Camarena nin a Maxime Chevalier, mais gardo deles a súa imaxe de boas persoas e de entusiastas folcloristas a través de Isabel Cardigos, amiga do primeiro, e de Josiane Bru, amiga de Chevalier. Ambas me falaron da súa simpatía e da idea que cada un tiña sobre a clasificación de contos.

Á morte de Camarena, en 2004, e tres anos despois, en 2007, a de Chevalier, o *Catálogo tipológico del cuento folklórico español* fica sen rematar. Camarena deixa o profesor José Manuel Pedrosa da Universidade de Alcalá como depositario dos seus arquivos e do traballo xa feito para os volumes que faltan. E dezaoito anos despois publícase o V volume de *Cuentos del ogro tonto*, grazas á xenerosidade de tres folcloristas («editores» neste texto) cun amplo currículo na recollida, análise e clasificación de contos: José Luis Agúndez, autor de dous extensos volumes de contos sevillanos, clasificados e acompañados dun comentario, ademais doutros traballos sobre folclore andaluz e castelán. Ángel Hernández é autor do *Catálogo tipológico de cuentos murcianos* (2013), doutros libros máis e de ducias de artigos, e Anselmo Sánchez Ferra é, tamén, autor de antoloxías de contos murcianos e de numerosos artigos sobre folclore. Cómpre agradecerlles, pois, o seu traballo de revisión e ampliación do volume, que sei que non foi doado pola complexidade dos «contos do amo (demo, xigante) parvo» que adoitan contarse con episodios encadeados, completos e pechados en si mesmos; episodios que poden cambiar de orde nas distintas versións do conto deste apartado como sinalan os editores na «Nota aclaratoria». Máis ca un tipo, cada conto é, en realidade, unha cadea de tipos. Serve de exemplo, a versión do tipo 1000, «Contrato de non enfadarse», recollida en Ciudad Real por Camarena,un conto que leva unidos os tipos 910, 1011, 1004 e 1029. Un dos tres irmáns dunha familia pobre marcha buscar traballo; fai un contrato cun amo (home, demo, xigante) de non poder berrar entre eles; nos episodios centrais o criado destrúe a propiedade, vende os porcos do amo e enterra os rabos e, no último, mata a ama cando está cantando como o cuco. A sentencia final é que o heroe pobre e inferior se impón sobre o amo poderoso mais estúpido.

Catalogar contos do ogro estúpido precisa tempo e paciencia para descubrir os tipos que corresponden ás diferentes versións. E os editores que revisaron os contos do material elaborado por Julio Camarena e incluíron novas versións españolas e hispanoamericanas con tipos ATU. Respectaron a estrutura da colección deseñada por Camarena e a clasificación proposta para doce contos hispanos non catalogados en AT. Ampliaron tamén o número de referencias bibliográficas.

O cambio esencial, na miña opinión, está no título, no que se substituíu o adxectivo «español» por «hispano». Segundo din os editores na «Presentación» da obra tratando de integrar no catálogo a abundante tradición narrativa hispanoamericana:

> Otorgar privilegios al cuento español no era una opción razonable, y más en un tiempo en que es Hispanoamérica la tierra que aporta más y mejor cosecha de cuentos. En definitiva, que con esta decisión buscamos propiciar que la investigación actual, y más aún la futura, sobre el cuento tradicional en nuestra lengua, descansa sobre una base imparcial y equilibrada, y dé al inmenso patrimonio cuentístico del folclore hispanoamericano el realce que le corresponde.

Unha decisión, sen dúbida, integradora. Mais, co cambio de adxectivo no título rómpese a unidade do conxunto da obra; xa non é o *Catálogo tipológico del cuento folklórico español* dos volumes anteriores, agora será do «hispano». Por outra parte, se ben neste volume hai máis referencias ca nos anteriores ás antoloxías hispanas, os exemplos de conto-tipo en lingua española son máis do dobre dos procedentes de antoloxías hispanas, 47 fronte a 17 (catro en inglés). Do resto das linguas peninsulares segue habendo poucos exemplos: 8 en euskera e en catalán, 4 en galego, 1 en galego-leonés e 1 en xudeo-español.

Os editores indican que nos exemplos do conto-tipo procuraron ofrecer só «las colecciones primarias de cuentos tradicionales que sean frutos de labores directas, de alta calidad etnográfica, de trabajo de campo [...] No obstante, en algún caso ha sido necesario hacer una excepción a esta regla: cuando no hemos dispuesto de etnotextos para ejemplificar un determinado tipo». Sen dúbida, a excepción converteuse na norma por necesidade. Non dubido de que as versións de Camarena e as recollidas polos editores procedan de «coleccións primarias», entendendo por tales as que respectan as características da lingua falada dos e das informantes, mais, dubido que o sexan as recollidas nas antoloxías hispanoamericanas; e podo afirmar, por coñecelas ben, que as dos contos galegos de Lois Carré e de Eusebio Poncelas, dos que hai exemplos neste volume, son edicións «letradas», por non dicir «manipuladas». En xeral, as antoloxías de contos orais teñen a lingua corrixida, como moito conservan os trazos dialectais do lugar de orixe, mais non os elementos da fala.

Sinaladas esas pequenas cousas, o traballo de Agúndez, Hernández e Sánchez, creo que está feito con coñecemento do material analizado, rigor académico e criterios atinados. E, como di o profesor Pedrosa, un catálogo de contos orais nunca pode ser perfecto, «dado que o obxecto de clasificación é materia inestable e fluída». E este é case perfecto e vai sernos de grande utilidade para quen nos dedicamos á catalogación de contos, ademais de lectura gozosa para aqueles que gustan dos contos tradicionais.

Para finalizar comentarei dúas ideas expresadas por Pedrosa no longo artigo inicial, cando fala da amizade entre Camarena e Chevalier e no comentario sobre os contos do «ogro tonto». Di el. «Cabe comprender [...] el impacto que tuvo en la vida y en la obra de Chevalier el encuentro, en el arranque de la década de 1980, con Julio Camarena, joven y entusiasta folclorista». Ben certo, insisto eu, o economista de formación e profesión debeu ficar impresionado perante os saberes literarios do sabio filólogo hispanista, vinte e catro anos maior ca el. E, cos datos que teño, achegados por persoas que o trataron, atrévome a dicir que Maxime Chevalier, entusiasta cos contos tradicionais españois, mostraba un total desinterese pola súa clasificación. Realmente, a clasificación dos contos débese só a Camarena; Chevalier, con grande coñecemento da narrativa castelá, colaborou con el achegándolle información, datos literarios e opinións. E non hai dúbida de que a cooperación entre o filólogo e o etnógrafo foi esencial para a realización do catálogo. Julio Camarena quixo agradecerlle ao amigo francés a axuda intelectual facéndoo coautor do seu *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*.

Respecto ao segundo comentario de Pedrosa, concordo plenamente co que di no apartado «La gran paradoja: Un catálogo de Cuentos del Ogro en el que no hay ogros». Penso que o V volume se podería titular «Cuentos del diablo (gigante) tonto», poñendo os nomes dos seres míticos do imaxinario popular das áreas lingüísticas «hispanas», como fixeron Isabel Cardigos e Paulo Correia no *Catálogo dos contos tradicionais portugueses* (2015).

Os meus parabéns aos artífices deste novo volume do *Catálogo* español / hispano, que, con entusiasmo e paciente dedicación en longas horas traballo, sacaron á luz unha parte do importante material producido co delongado traballo folclórico de Julio Camarena. Animoos a que continúen neste labor para sacar á luz os volumes que faltan.

Gomila Pere, Joan: *L'obra folklòrica d'Isidor Macabich*. Eivissa: Miquel Costa editor, 2022, 150 p.

L'obra folklòrica d'Isidor Macabich

Andreu Ramis Puig-Gros
Consell Assessor del Patrimoni Cultural Immaterial de les Illes Balears

L'obra que tenim a les mans és un exemple de la tasca d'incentivació i del suport que, des de les institucions acadèmiques i de govern, es fa a autors novells que estan en procés de conclusió del primer estadi de formació universitària. Aquesta obra és un exemple de com els treballs acadèmics primerencs es poden considerar en determinats casos com a materials d'interès remarcable. Es tracta d'una acció lloable que s'ha de prendre amb precaució i tenint ben present que ens trobam davant un exercici d'aprenentatge. En el cas que ens ocupa, el joveníssim autor d'aquesta monografia, Joan Gomila Pere (Eivissa, 1999), s'ha aplicat en el seu treball i ha excel·lit en els seus resultats. Tot i la seva tendror no és, aquesta, la seva primera aportació: el 2021 ja ens avançà un primer lliurament de part del treball que ara comentam,[1] que just havia presentat com a memòria del Treball de Fi de Grau a finals del curs 2020-2021 i que obtingué el reconeixement de premi extraordinari. Podem afirmar, sense vacil·lacions, que l'autor és feiner i retent i que creix amb rapidesa.

El treball, just ara publicat en correcta edició, després de l'obligat i agraït pòrtic del pròleg, signat per la historiadora, arxivera, gestora cultural i política Fanny Tur Riera, l'índex, l'apartat d'agraïments i la dedicatòria, entra directament a la justificació de l'empresa amb una definició que dona llum de la veritable intenció del treball: «reivindicar la figura, a vegades menystinguda, de Macabich, polifacètic, entendre per què existien certs prejudicis envers la seva figura i també conèixer les simpaties que tingué» (p. 16). Aquest objectiu primordial d'apropament a la producció folklòrica de l'eclesiàstic, historiador, periodista i escriptor Isidor Macabich i Llobet (Eivissa, 1883-Barcelona, 1973), és precedit per un bloc introductori (p. 18-41) que comprèn el context folklòric, social i cultural de les Illes Balears a l'època de l'autor estudiat, en què es revisen els antecedents, els estudis folklòrics a les Illes Balearsdurant els segles XIX i XX, la situació a l'època de Macabich i el cas d'Eivissa, així com diversos aspectes de la biografia i l'obra del canonge eivissenc.

En aquest afer, Joan Gomila apunta de bon començament la preeminència de l'anomenat *discurs folklòric*, un terme que ha fet fortuna des de la història de l'antropologia.[2] És un relat que, el 1992, poguérem constatar com a dominant a

1 Joan Gomila: «Catalogació i comentari dels estudis sobre folklore d'Isidor Macabich a Eivissa». *Eivissa* núm. 70 (2021): 51-61 <https://raco.cat/index.php/Eivissa/article/view/398722> [data de consulta: juliol de 2022]. Aquest article sorgeix de la memòria del TFG en Llengua i Literatura Catalana de la UIB <https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/157294/Gomila_Pere_Joan.pdf?sequence=1.> [data de consulta: juliol de 2022].

2 Vegeu Joan Prat: «El discurso antropológico y el discurso folklórico en el Estado Español: un ensayo de caracterización» dins *IV Congrés d'Antropologia. Alacant*, 1987, i Llorenç Prats: *Els orígens de l'interès per la cultura popular a Catalunya. La Renaixença*. Lleida. Tesi doctoral, 1987, i la síntesi a J. Prat, U. Martínez, J. Contreras i I. Moreno (eds.): *Antropología de los pueblos de España*. Madrid: Taurus Universitaria, 1991, p. 13-32.

les Illes Balears, amb un èmfasi especial en la construcció del mite de la tradició i la sobrevaloració de la ruralitat i el pairalisme, tot plegat des d'una perspectiva clarament conservadora i tutelada per l'Església, tant des del punt de vista social com polític.[3] Tanmateix, en el cas de Macabich no podem ignorar les múltiples facetes del personatge polièdric que hom adscriu a les darreries de la Renaixença però que no pot sostreure's d'una realitat sociopolítica conservadora, molt influenciada per l'Església de la qual feia part, en la qual pervivia un caciquisme de clientela consentida i de base política que afronta el període republicà i, per raons òbvies, el llarg ermàs de postguerra sense gaires escrúpols.[4]

Precisament, en aquest ecosistema interpretatiu de la realitat del primer terç del segle XX, encapçalat a les Pitiüses per Víctor Navarro, Raoul Hausmann i el mateix Macabich, el canonge eivissenc s'encasellava en el *col·leccionisme folklòric* literari que Sebastià Trias aparellava amb Joan Castelló Guasch, Rafel Ginard Bauçà i Francesc Bonafè i Barceló.[5] Així mateix, en aquesta anàlisi inicial del Macabich que bascula entre el costumisme etnogràfic i el col·leccionisme folklòric, abans d'entrar en el gruix de l'aportació, dedicada a la classificació i comentari dels estudis sobre folklore, orientada a «traçar una guia per ordenar la disparitat de materials d'interès folklòric publicats per l'autor», no puc estar-me de recuperar la referència que fa Roger Costa a l'exercici expiatori dels antropòlegs de les primeres generacions envers els folkloristes, als quals miraven com els fesols, que ara correm el risc que es produeixi a la inversa.[6]

La segona part de la monografia ocupa, com hem dit, el gruix de l'obra de Gomila (p. 42-115) i es vertebra a partir del buidatge de tres de les publicacions de Macabich: *Mots de bona cristiandat* (1918) i *Romancer tradicional eivissenc* (1954), inclosos en el volum quart de la *Historia de Ibiza* (1966-1967), on Macabich barrejà, sota el títol de «Costumbrismo», articles de clar contingut folklòric amb altres notes de caràcter històric.[7] Gomila treballa a partir de la redacció d'una fitxa de cada un dels devuit materials seleccionats dins el volum de «Costumbrismo». Ens trobam, per tant, davant un inventari, a mode de guia, de les referències que Joan Gomila fa dels treballs qualificats com a folklòrics d'Isidor Macabich. És un repertori de fitxes, com veurem, amb el comentari i la valoració pertinents dels materials continguts. La fitxa incorpora, amb aquest ordre, els ítems següents: el títol de l'article o document amb la paginació de l'obra d'on l'extreu; la referència bibliogràfica primera on té l'origen el document fitxat; les referències posteriors; la

3 Vegeu Andreu Ramis: *La Museologia etnològica. El pensament antropològic a les Illes Balears*, 1992, <http://hdl.handle.net/10803/9406> i <http://www.tdx.cat/TDX-0318108-145346> [data de consulta: juliol de 2022].
4 Vegeu, entre d'altres, Antonio José Viñarás: *Eivissa y Formentera, 1931-1936: sociedad, economía, elecciones y poder político*, 2013 <http://hdl.handle.net/10803/123286> [data de consulta: juliol de 2022].
5 Sebastià Trias: *Una historia de la antropología balear*. Barcelona: Boixareu, 1992, p. 74-75 i Andreu Ramis: *El folklore i l'etnografia a les Balears. Segles xix i xx*. Mallorca: Documenta Balear, 2002, p. 18-20 i 56.
6 Vegeu Roger Costa: «Es Jaquet d'en Jordi de Racó» [Ressenya]. *Estudis de Literatura Popular Oral Popular/Studies in Oral Folk Literature* núm. 7 (2018): 177-181.
7 A més de l'edició de l'editorial Daedalus del 1966-1967, usada per l'autor, hi ha una segona edició de la *Historia de Ibiza*, feta a Barcelona per l'editorial Art-85 (ca 1988), amb unes paraules de presentació d'Isidor Marí de recomanable lectura.

classificació; un breu resum del text o textos aportats; els continguts; el comentari o valoració; un fragment, i les referències (p. 49). La selecció dels devuit materials incorporats és la següent: «Mots de bona cristiandat» (corresponent a la publicació homònima del 1918); «Espíritus familiares», on s'endinsa en el món de les creences populars, que articula, entre d'altres, a l'entorn de les tradicionals figures de la mitologia domèstica dels familiars, els follets, els barruguets i les fades, però en què també s'aproxima al món de les supersticions, el calendari i l'astrologia, les oracions de guarició, la bruixeria, el curanderisme i els amulets, els fantasmes, les aparicions i les intervencions diabòliques; «Sa desfressada», on, a més dels aspectes del costumari performatiu, s'hi descriu el teatre popular dels desfressats de matances i Carnestoltes; «Nuestros trajes y danzas», que té l'origen en un article del 1943, signat conjuntament amb Josep Tur i Riera, sobre les distintes variants del vestuari tradicional i les modalitats del ball pagès o camperol; «Glosa al romancero», on escata els vint-i-sis romanços que més endavant reproduirà a l'apartat *Romancer tradicional eivissenc*; «Del cancionero ibicenco», en què aporta un conjunt de cançons populars que enriqueix amb comentaris contextuals i agrupa en quatre categories: amoroses, xacoteres, un uc i micolada, lligada a les cançons de bressol i de jocs d'infants; «Nuestras 'caramellas'», que constitueix un dels articles més rellevants sobre el folklore religiós de l'illa, en què transita des del seu origen en el res litúrgic del dia de Nadal, quan es cantava la segona antífona del Laudes de la Verge, fins als comentaris sobre la pervivència d'aquesta tradició en les caramelles de Nadal que es canten a la missa del gall o de matines i les de Pasqua, goigs corresponents als de la Verge del Rosari, pròpies del Diumenge de Resurrecció(el reconeixement d'aquestes manifestacions d'Eivissa i Formentera com a manifestacions del patrimoni cultural immaterial, així com les aportacions del musicòleg Jaume Escandell Guasch, són referències que no es poden deixar de banda en aquest apartat);[8] «De nuestro folklore musical», amb un clar lligam amb els dos articles anteriors, que introdueix aportacions sobre la diferència entre cantar i glosar i anotacions musicals aportades per Manuel García Matos i Bartomeu Tur Guasch; «Sobre moros cautivos», que suposa un canvi substancial dins la temàtica seleccionada per Joan Gomila, el qual, amb l'objectiu de ressaltar un relat llegendari, incorpora aquest article, que s'aproxima més a l'obra del Macabich historiador i arxiver; «Nuestra antigua fiesta de San Juan», que és, novament, una mixtura entre l'interès per les diverses manifestacions folklòriques que s'entrunyellen a l'entorn del solstici d'estiu i els rastres documentals que deixà al llarg dels segles XV a XVIII; «Notas costumbristas», on Macabich bascula amb més evidència entre la col·lecció folklòrica i la descripció etnogràfica, que presenta mitjançant vint-i-set apartats: naixements, festa de comares, defuncions, infància, festeigs, casament, esquellades, carnaval, quaresma, carnaval de la ciutat, altres festes (Tots Sants), la festa de sant Joan, a sant Jordi, a maig, a Jesús, anècdota de dos pastors, la nostra cristiandat, supersticions i receptes casolanes, per Dalt Vila, amb germanor, poal

8 A tall d'exemple sobre la significativa documentació sobre les caramelles, vegeu: Jaume Escandell: «Les caramelles de Nadal. una aproximació al patrimoni immaterial de les Pitiüses». *Randa* núm. 79 (2017): 93-106 i «Un nou document per a l'estudi de les caramelles de Nadal de les Pitiüses: El ms. 854 de la Biblioteca Nacional de Catalunya». *Eivissa* núm. 60 (2016): 15-21. <https://raco.cat/index.php/Eivissa/article/view/321534> [data de consulta: juliol de 2022].

d'espart i pega, en temps de fam, cristiandat i cortesia, *Tantum ergo* i l'illa blanca; «Rondaies», en què, en contraposició amb l'apartat anterior, dedicat a descripcions costumistes, reuneix i presenta les tretze versions rondallístiques compilades per Macabich de la seva majora paterna i que permeten a Gomila mostrar el seu domini dels cànons i la morfologia de la rondallística, tot indicant l'assignació taxonòmica ATU i un seguit de referències complementàries a les rondalles següents: *Sa favereta*, *S'aufabeguereta*, *El so Sellerás i el so Parra*, *Sa sogra de sant Pere*, *Sa princesa de «Bien, podrà ser»*, *Ses marticaletes*, *La fada Morgana*, *Ses tovaietes*, *Sa pedra de matança*, *Na Prima i na Rabassetes*, *Es compà llop i sa comara rabosa*, *El sultán y el lego* i *En Joanet i s'animal nic*; «Juegos de niños y muchachos (En la ciudad)», que conté un conjunt de set jocs infantils, dues cantarelles i la descripció de divuit jocs de sucosa denominació; «Cocina popular», que constitueix la incursió de Macabich en la gastronomia popular amb nou receptes, entre les quals figuren algunes menjues rituals lligades a dates festives del calendari com és ara la salsa de Nadal, els macarrons de sant Joan o el flaó de Pasqua; «De la tierra», en què, sota aquest genèric però significatiu títol, Macabich reuneix un extens garbuix de materials publicats a la premsa periòdica (*Diario de Ibiza*), entre els quals l'autor destria explicacions filològiques, exemples de fraseologia, refranys, malediccions, insults, evasives, dites, locucions populars, expressions, algun romanç, cançons camperoles i alguna cobla; «Refraner», on hom troba «una aportació substancial i d'una extensió considerable al terreny de la paremiologia pitiüsa», que li facilità Antoni Costa Ramon i que complementa l'anterior apartat «De la tierra»; «Nuevas notas sobre el cancionero ibicenco», que és un afegitó al cançoner ja tractat en episodis anteriors, i «Cantadors i glosadors», on presenta una panoràmica sobre alguns dels glosadors i cantadors més coneguts.

Segueixen les vint-i-sis composicions etnopoètiques incloses al *Romancer tradicional eivissenc* (1954), de les quals Gomila aporta la localització dins aquesta publicació de l'editorial Moll de la col·lecció "Les Illes d'Or", amb vint-i-cinc romanços, dels quals onze ja havien estat publicats en el *Romancer popular de la terra catalana* (1893) de Marian Aguiló, en què ja figuraven com a eivissencs, i que Macabich inclou novament al volum de "Costumbrismo" (p. 147-194); la classificació, que és deutora del *Catàleg del Romancer Balear* (1964) de Josep Massot i Muntaner; un comentari on l'autor demostra el domini de l'aparell bibliogràfic que permet aportar dades de referència de la peça i el seu context, i, finalment, un apartat de citacions bibliogràfiques. Encara que sigui un punt tediós, reproduesc ací la relació de composicions ressenyades: «Lo comte Claros de Montalvà i la infantina Claranina», «Molt trista estava la infanta», «Don Enric i don Blasco», «La druda», «A les hortes del rei moro», «Los dos germans», «Les dos valentes catives», «Don Joan i don Ramon», «Les dos germanes captives», «La dida», «N'Escrivaneta», «Blanca-Flor», «La mort del Rei», «El rei Mariner», «Dos germans amb voluntat», «N'Erbola», «Naufraig», «Les dues dianes», «La porquerola», «La infantina de França», «Don Gaiferos», «Lo testament de N'Amelis», «Na Garrideta», «Punició de l'adúltera», «A la ciutat de Nàpols» i «En Rodriguet».

L'obra es tanca amb l'apartat de conclusions, bibliografia, un annex amb una interessant entrevista a Isidor Marí que no hem sabut datar i, finalment, un apèndix fotogràfic i documental.

Com veim, una aportació miscel·lània, diversa, que més enllà dels reculls de la literatura popular oral incorpora descripcions sobre altres aspectes de la vida

quotidiana que, des de la perspectiva actual, podríem encabir en distints àmbits de les manifestacions del patrimoni cultural immaterial. Potser en aquest sentit, caldria posar en valor l'equilibri entre l'interès cap a l'etnopoètica i els aspectes de caràcter social que no només s'han de lligar a manifestacions de cultura expressiva. Cal pensar en la dualitat entre col·leccionisme folklòric i costumisme etnogràfic que plantejava Trias en el seu moment (1992) i que, en el cas de Macabich o Rafel Ginard —sobretot a partir de la publicació del seu *Calendari Folklòric* (2020-2022)—, conjuminen ambdós vessants. Potser es tracta d'un fals debat entre el que prioritzaria el corrent filologicoliterari, que extreu artificiosament de context i singularitza els elements etnopoètics com a unitats de valor autònom indiscutible, i el corrent antropològic, que aportaria un 'context' que permet explicar, interpretar, comprendre i analitzar els 'texts' folklòrics gràcies a la documentació que aporta el costumisme etnogràfic. Macabich, encara que amb les limitacions metodològiques i epistemològiques que li imposen les circumstàncies (personals, ideològiques, sociològiques, etc.), fa compatibles ambdues visions. Compte, per tant, a accentuar una dissociació que potser no existeix *ab initio*.

Un altre aspecte que cal destacar, i que no passa per alt a Joan Gomila, però que potser s'hauria d'emfasitzar com un dels valors a reivindicar de la tasca d'Isidor Macabich, en el seu vessant de folklorista, és el de la publicació de materials provinents de «primera mà» (dels devuit materials seleccionats de la secció de costumisme, a catorze hi figura explícitament que totalment o parcialment provenen de fonts primàries). Això és fruit del treball de camp, de l'enquesta directa als portadors, del contacte directe amb les fites referencials que permeten la generació i la transmissió etnopoètica. Aquest fet, que és, des del meu punt de vista, essencial en el procés de recuperació, documentació i posada en valor de la cultura popular en general i de la literatura oral en particular, té, en el cas de Macabich, la característica d'haver estat recollida en el seu entorn en un moment en el qual encara era funcional i operativa. El canonge tingué encara l'oportunitat i la visió de documentar un bagatge de cultura autòctona que feia part de la identitat col·lectiva d'Eivissa en el moment previ a l'ensulsiada sociocultural (i lingüística), iniciada a finals de la dècada del 1960 a remolc del canvi de model econòmic i els seus efectes posteriors, de substitució poblacional, multiculturalitat i globalització.

Tot plegat, un treball que, tal com s'apunta a les mateixes conclusions, es pot continuar i complementar amb la sistematització de tots els articles publicats per Macabich en premsa referits al tema folklòric i als quals s'hauria d'afegir encara l'exploració de l'arxiu personal que cedí el seu fillol, Isidor Marí, a l'Arxiu Històric d'Eivissa i Formentera. En qualsevol cas, l'aportació de Gomila és una contribució a la sistematització i classificació d'aquest conglomerat d'estudis de l'autor sobre folklore que consten a l'imaginari col·lectiu eivissenc, un treball que documenta i estalona la inclusió d'Isidor Macabich en el context de la història de la literatura popular catalana i en el marc del *discurs folklòric*.[9]

9 Vegeu Carme ORIOL; Emili SAMPER (eds.): *Història de la literatura popular catalana*. Patrimoni Literari, 2. Alacant, Palma, Tarragona: Universitat d'Alacant; Universitat Rovira i Virgili; Universitat de les Illes Balears, 2017, p. 279-282.

Nolla Bertran, Rut: *Quin llamp de rondalles! Edició, catalogació i estudi del corpus rondallístic de Seròs*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2022, 176 p.

Quin llamp de rondalles!

Emili Samper Prunera
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

D'ençà de la represa del Premi Valeri Serra i Boldú de Cultura Popular l'any 2014 (després d'una breu pausa), han estat diversos els treballs guanyadors d'aquest certamen —i publicats en la biblioteca del mateix nom de Publicacions de l'Abadia de Montserrat— que han centrat la seva atenció en les rondalles. Així, l'any 2015 es van publicar *Les rondalles de Cels Gomis i Mestre. Edició, catalogació i estudi*, d'Emili Samper Prunera; l'any 2016 va aparèixer *Quan les revistes conten rondalles*, de Mònica Sales de la Cruz, i el 2019 va ser el torn d'*Adelaida Ferré i Gomis, folklorista: l'art de brodar rondalles*, de Laura Villalba Arasa.[1] És en aquest context que cal situar la publicació d'aquest treball, guardonat amb aquest reconegut premi de les lletres populars catalanes.

Al pròleg del llibre, Carme Oriol, de la Universitat Rovira i Virgili, hi contextualitza la recuperació d'aquest petit corpus de rondalles del poble de Seròs i el situa en l'activitat de recol·lecció i estudi del folklore desenvolupada al voltant de la figura del folklorista Rossend Serra i Pagès. A diferència d'altres estudis, com el de Laura Villalba, en aquesta ocasió no es tracta de cap deixeble del folklorista, sinó d'un familiar seu, en concret, i segons sembla a partir de la recerca feta, del seu cosí, Josep Fossas i Xuclà.

Tot i que no s'esmenti de manera explícita al llibre, aquest estudi té l'origen en el treball de recerca de batxillerat que l'autora, Rut Nolla, aleshores estudiant de l'Institut Antoni de Martí i Franquès de Tarragona, va elaborar el curs 2020-2021 sota el guiatge dels professors Anna Gispert i Josep Martorell, del mateix centre, i de la professora Carme Oriol, de la URV. D'aquesta manera, com ja ha passat en altres ocasions, el Premi Valeri Serra i Boldú de Cultura Popular es nodreix de recerques dutes a terme en contextos acadèmics. La particularitat del present llibre és que no es tracta, però, d'una recerca feta en el marc d'una tesi doctoral (com els tres exemples esmentats més amunt), sinó d'un treball de recerca de batxillerat, previ als estudis universitaris, fet que cal remarcar per la joventut de l'autora i que, com és lògic, s'evidencia en el resultat final publicat.

L'autora, guiada per Carme Oriol, va visitar el Fons Rossend Serra i Pagès de l'Arxiu Històric de Barcelona, on va localitzar material inèdit, en principi del primer terç del segle XX, recollit per Josep Fossas i Xuclà al poble de Seròs. Al llibre, Nolla, seguint l'estructura del volum de la mateixa col·lecció, *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista: l'art de brodar rondalles*, de Laura Villalba, esmentat anteriorment, hi estudia el personatge, primer, i el corpus rondallístic, després.

---

1 Prèviament, havien estat guardonats amb aquest mateix premi i publicats en aquesta col·lecció altres estudis sobre rondallística, com *Les rondalles meravelloses i llegendes d'Enric Valor*, de Jaume Albero i Poveda, publicat el 2004; *Galàxia Propp. Aspectes literaris i filosòfics de la rondalla meravellosa*, de Josep Temporal, publicat l'any 1998, i *Les rondalles del cicle de l'espòs transformat*, de Maria de la Pau Janer, publicat el 1992.

En un to marcadament personal, Nolla explica a la introducció la descoberta del personatge, així com el procés de transcripció seguit per al corpus estudiat. A continuació, dedica la primera part de l'estudi a esbossar la biografia de Josep Fossas partint, contextualment, de les aportacions recollides a la *Història de la literatura popular catalana*, d'autoria coral i editada per Carme Oriol i Emili Samper l'any 2017.[2] Aquest esbós recupera, encertadament, material d'arxiu, com són les cartes que l'autor va dirigir a Rossend Serra i Pagès i que permeten a l'autora traçar-ne l'itinerari vital i la relació amb el folklorista. Les cartes s'acompanyen de la datació, però no estan numerades i es presenten transcrites, sense regularitzar. Tot i que al llibre es parla de la relació de parentiu (cosins) entre Josep Fossas i Rossend Serra i Pagès, en aquest apartat Nolla revela que es tracta d'una hipòtesi seva a partir de la recerca feta, però que «no ha estat possible determinar exactament el parentiu» entre els dos personatges (p. 39).

La segona part del llibre recull l'edició, catalogació i estudi de les nou rondalles que Josep Fossas hauria recollit pels volts de 1915 a Seròs i constitueix, de fet, el nucli del treball. L'autoria dels textos ve determinada, segons argumenta Nolla, per la cal·ligrafia i pel lèxic (p. 52). Sobre els informants, s'especula que no es tracta d'un de sol, sinó que les rondalles han estat recollides a partir de les versions que hauria explicat més d'una persona (p. 54).

Aquesta part de l'estudi segueix, formalment, el mateix esquema que Laura Villalba havia presentat al seu llibre sobre Adelaida Ferré i Gomis, amb la transcripció i edició dels textos rondallístics, primer, i els comentaris sobre les rondalles, després, un model que parteix, al seu torn, de la presentació formal de *Les rondalles de Cels Gomis i Mestre. Edició, catalogació i estudi*, d'Emili Samper, dins de la mateixa col·lecció. Així, Nolla agrupa les rondalles segons la seva catalogació dins de l'índex internacional de tipus rondallístics d'Aarne, Thompson i Uther (ATU), en la seva darrera edició de 2004, i quan això no és possible recorre als tipus proposats per al corpus català del projecte i la base de dades RondCat <http://rondcat.arxiudefolklore.cat>. Les rondalles estudiades tenen una oralitat marcada, fet que resulta molt interessant, ja que acosten el lector a la versió recollida originalment pel recol·lector, tot i que, per motius evidents, no se n'hagi fet originalment una transcripció fonètica. El corpus està format per dues rondalles d'animals («Lo llop i la guineu» i «Qüento del llop»), una rondalla meravellosa («Lo ferrer i lo dimoni»), una rondalla no meravellosa («Lo marit que volia trucar la seva dona»), tres rondalles i contarelles de riure («Lo ruc del ferrer», «Los enganys del ferrer i l'adobacossis» i «Qüento de per riure»), una rondalla catalogada a RondCat («La bosseta, lo cavallet i lo tovallonet») i una rondalla no catalogada a ATU («La xicota bafanera i lo xicot beneit»).

L'autora parla, en alguns casos, de «rondalles influenciades per un tipus ATU» (p. 72), denominació que pot resultar confusa per al lector i que deu fer referència, segurament, al fet que aquests textos tenen similituds amb uns tipus rondallístics concrets però que, per algun motiu, no s'hi poden adscriure. Aquest mateix tractament apareix també als comentaris de les rondalles (p. 112-113). Aquests comen-

2 Les remissions que l'autora fa d'aquest llibre esmenten els dos editors del volum i no les autores dels capítols esmentats, en aquest cas, Josefina Roma, Montserrat Palau i Laura Villalba. Malauradament, es tracta d'una pràctica massa habitual quan se cita aquest volum d'autoria col·lectiva.

taris, que formen part de l'estudi del corpus, són sobretot de tipus argumental i no s'aprofundeix en la comparació amb altres versions que comparteixen tipus amb les rondalles editades i que es poden localitzar en altres corpus recollits per autors d'aquesta època (o d'altres). Sí que es tenen en compte, en aquest sentit, altres versions catalanes d'aquestes rondalles, a partir de la informació obtinguda de la base de dades RondCat, tot i que no sempre se n'indiqui la procedència i sovint es presentin com una simple llista. El mateix tractament té el capítol específic dedicat a la rondalla «Lo llop i la guineu», que no aprofundeix en la versió recollida a Seròs, i estudia si té particularitats o no en té, sinó que, un cop més, s'especula a partir de les versions recollides en la base de dades esmentada.

Quin llamp de rondalles! és, en definitiva, una aportació destacable per la joventut de la seva autora, de la qual és deutora, en el sentit que, d'una banda, s'hi reflecteix la seva vitalitat i interès per la matèria estudiada i, de l'altra, s'hi evidencia que es tracta d'un treball primerenc. En qualsevol cas, cal celebrar la vitalitat del gènere rondallístic, si més no a partir de treballs d'arxiu com aquest, i la seva presència dins dels Premis Valeri Serra i Boldú de Cultura Popular.

Sánchez Ferra, Anselmo J.; Ángel Hernández Fernández (2021): *Sin ropa tendida. Cuentos licenciosos de tradición oral*. Introducción y edición de los autores. Ilustraciones de Antonio Vidal Máiquez. [Sin fecha ni lugar de edición] [2021], 481 p.

Sin ropa tendida

Carme Oriol Carazo
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

La publicació del llibre *Sin ropa tendida. Cuentos licenciosos de tradición oral*, dels investigadors Anselmo J. Sánchez i Ángel Hernández, és una molt bona notícia per als estudiosos de la literatura tradicional, sempre atents a aquelles publicacions que aportin novetats i permetin avançar en aquest camp tan ric i inexhaurible del coneixement. El recull presenta una antologia de 470 relats humorístics de temàtica obscena recollits a la regió de Múrcia. Per la seva temàtica, cobreix un buit en els estudis de literatura tradicional que necessàriament cal anar omplint. Treballs com aquest, doncs, contribueixen a fer-ho possible.

Els autors d'aquest extens volum són coneguts per la seva continuada trajectòria com a recopiladors de relats orals tradicionals de la regió de Múrcia, una regió que, en bona part gràcies a la seva tasca, s'ha convertit els darrers anys en una de les més explorades i documentades de l'Estat espanyol en aquesta matèria. Els dos investigadors han realitzat nombrosos treballs tant de forma individual com en col·laboració amb altres autors. Entre aquests treballs destaquen, per exemple, els difosos en publicacions periòdiques com la *Revista Murciana de Antropología* i la *Revista de Folklore* i en llibres com *Las voces de la memoria. Cuentos populares de la Región de Murcia*, *Cuentos de Otraparte. Folklore de aluvión del municipio de Cartagena* i *En las noches de Candanga*.[1] Aquesta darrera publicació, significativa per la seva extensió, és una antologia de 205 contes recollits a Cartagena que havien estat publicats anteriorment en el número monogràfic «El cuento folclórico en Cartagena» de la *Revista Murciana de Antropología* (2010, núm. 17: 1-815). Els estudiosos interessats en la tasca duta a terme a la regió de Múrcia en les darreres dècades poden consultar el treball, del tot recomanable, «El cuento folklórico tradicional en la región de Murcia. Estado de la cuestión», d'Alselmo J. Sánchez, publicat al *Boletín de Literatura Oral* (2017, volumen extraordinario núm. 1: 559-577), on trobaran una detallada informació sobre el tema.

A més de l'activitat relacionada amb la publicació de relats de tradició oral, tant Sánchez com Hernández han dedicat una bona part de la seva investigació a la catalogació dels contes tradicionals i ho han fet d'acord amb el sistema tipològic internacional de referència que té com a model el catàleg *The types of international folktales. A classification and bibliography*.[2] Ángel Hernández ja va publicar,

1 Ángel Hernández Fernández: *Las voces de la memòria. Cuentos Populares de la Región de Murcia*. Guadalajara: Palabras del candil, 2009; Anselmo J. Sánchez Ferra: *Cuentos de Otraparte, Folklore de aluvión del municipio de Cartagena*. Murcia: Diego Marín ed., 2014; Anselmo J. Sánchez Ferra: *En las noches de Candanga*, Murcia: Diego Marín ed., 2015.
2 Hans-Jörg Uther: *The types of international folktales. A classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Folklore Fellows' Communications 284-285-286. Hèlsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004.

ara fa una dècada, el *Catálogo tipológico del cuento folclórico en Murcia*[3] i el mateix autor, juntament amb Anselmo J. Sánchez i José Luis Agúndez, va reprendre fa uns anys les tasques de catalogació del conte folklòric espanyol que havien quedat interrompudes amb la mort dels seus autors, Julio Camarena el 2004 i Maxime Chevalier el 2007. Així, el *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, del qual Camarena i Chevalier havien publicat quatre volums, corresponents respectivament als contes meravellosos (1995), contes d'animals (1997), contes religiosos (2003) i contes novel·la (2003), va tenir continuïtat amb la publicació, l'any 2022, d'un cinquè volum, dedicat als contes de l'ogre estúpid. Aquest volum va prendre com a base de la recerca les fitxes elaborades per Camarena i Chevalier; per això, ambdós figuren també, a títol pòstum, com a autors del nou volum, que es va publicar amb el títol *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico, vol. V. Cuentos del ogro tonto*.[4] Actualment, Hernández, Sánchez i Agúndez continuen els treballs de catalogació corresponents als contes que pertanyen a les altres seccions de l'índex internacional d'Uther encara pendents.

El llibre *Sin ropa tendida. Cuentos licenciosos de tradición oral* és hereu de la tasca investigadora fins ara descrita, ja que, a més de constituir una extensa i magnífica col·lecció de relats d'una temàtica poc tractada fins ara, inclou la corresponent informació documental (amb les referències a versions recollides per altres autors) i catalogràfica (amb la indicació del número del tipus consignat en els catàlegs tipològics) d'aquests relats.

El títol del llibre, força suggeridor, situa de seguida el lector, ja que està inspirat en la coneguda frase «Hi ha roba estesa», que els adults utilitzen en situacions de conversa per indicar de forma eufemística, quan hi ha infants al davant, que aquell no és el moment d'explicar històries de contingut obscè precisament perquè no consideren convenient que les sentin.

D'acord amb les bones expectatives generades amb el títol, el llibre presenta una excel·lent recopilació d'uns relats, els contes obscens, que, tot i la seva abundant presència en la tradició oral, no han gaudit de la recopilació ni de la difusió necessàries. Des que els folkloristes es van interessar per recollir i publicar relats de tradició oral, a mitjan segle XIX, són molt poques les col·leccions que han inclòs aquest tipus de relat. D'una banda, hi ha hagut l'autocensura practicada pels recopiladors i pels editors i, de l'altra, la dels mateixos narradors, que generalment han obviat explicar aquestes històries en entrevistes realitzades fruit del treball de camp i, per tant, fora dels contextos més naturals i espontanis.

Tot i això, l'interès que aquests relats han despertat en alguns recol·lectors de contes ha donat lloc a alguns precedents significatius. Els autors del present llibre en fan menció tant en l'estudi introductori com en la bibliografia que acompanya la col·lecció de relats. Un d'aquests precedents, referit en aquest cas a la regió de Múrcia, és precisament l'article d'Ángel Hernández i José Luis Agúndez titulat «Cuentos escatológicos y obscenos recogidos en Mula (Murcia)», publicat a la revista *Culturas Populares* (2007, 5: 1-18).

3 Ángel Hernández Fernández: *Catálogo Tipológico del Cuento Folclórico en Murcia*. El Jardín de la Voz, Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular, Universidad de Alcalá de Henares (edición electrónica), 2013.
4 Julio Camarena Laucirica, Maxime Chevalier, José Luis Agúndez García, Ángel Hernández Fernández, Anselmo J. Sánchez Ferra. *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico. Volumen V. Cuentos del ogro tonto*. Guadalajara: Palabras del candil, 2022.

L'antologia que ara ens ocupa ha estat editada pels mateixos autors i, malauradament, hi manquen dades bàsiques, com el lloc i l'any d'edició. Tret d'aquesta mancança, el llibre és modèlic tant pel que fa a l'estructura com al contingut. Conté una introducció, breu però força aclaridora, en què els autors delimiten l'objecte de la recerca: aplegar contes estrictament obscens i no d'altres que desenvolupen temes afins (d'infidelitats o escatològics). En paraules dels autors: «Marcamos, pues, con nitidez en nuestra selección las diferencias entre lo simplemente erótico y lo que se muestra obsceno sin paliativos» (p. 20). La introducció també fa palesa la importància quantitativa de la col·lecció en relació amb d'altres de publicades a l'Estat espanyol, com l'asturiana *Cuentos colloraos de la tradición oral asturiana*, que conté seixanta relats; l'extremenya *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales*, que n'inclou cent setanta, i la gallega *Contos colorados. Narracións eróticas da tradición oral*, que en té dos-cents noranta.[5] A més, ofereix informació conceptual valuosa sobre el folklore obscè i també sobre aspectes molt diversos i complementaris, com són la seva relació amb la literatura culta, els precedents (col·leccions publicades i investigació realitzada fins aquell moment) i també el llenguatge. Sobre aquest darrer aspecte, els autors valoren l'aportació de Gabriel Janer Manila en la seva obra *Sexe i cultura a Mallorca*, publicada en dos volums el 1979 (cançoner) i el 1982 (narrativa i teatre), i reeditats en un sol volum el 2019. En aquesta línia d'interès pel llenguatge, els autors ens ofereixen una extensa llista de termes de temàtica obscena extrets de l'antologia, la majoria dels quals corresponen a eufemismes utilitzats per designar els òrgans i els actes sexuals. La introducció es clou amb un breu apartat dedicat als criteris d'edició, que corresponen als d'un treball d'alta divulgació científica en què els autors combinen el respecte a les fonts orals amb una transcripció que faciliti la lectura i la comprensió dels relats a un públic ampli no necessàriament especialitzat en el tema. Diuen els autors: «Convinimos desde un principio en renunciar a la transcripción fiel que sí observamos en nuestras publicaciones estrictamente científicas. Con todo, nuestra intervención se limita a imponer el castellano normativo, eliminar las reiteraciones y, a veces, pulir ligeramente las construcciones sintácticas más ásperas o volver inteligible algún pasaje confuso. Hemos respetado las voces dialectales» (p. 31). I, a continuació, aclareixen la seva posició pel que fa al respecte a les fons orals i a la no reelaboració literària dels relats: «El lector sigue teniendo ante sus ojos relatos esencialmente orales, sin adornos. No hay literatura en esta antología, no es nuestro propósito, y lo que pretendemos es favorecer el acceso del público a estos materiales utilizando una fórmula a medio camino entre el escrúpulo absoluto y la manipulación más osada. Hemos conjugado, por tanto, la fidelidad a la poética del lenguaje oral con el respeto a las convenciones del lenguaje escrito normativo».

L'antologia de contes pròpiament dita ocupa la part més substancial del volum, ja que està formada pel conjunt dels 470 relats obscens. En aquesta part, els

---

5 Alberto Álvarez: *Cuentos colloraos de la tradición oral asturiana*. Gijón: Artesania Asturiana, 2009; Juan Rodríguez Pastor: *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 2001; Xoán R. Cuba, Antonio Reigosa, Xosé Miranda: *Contos colorados. Narracións eróticas da tradición oral*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2001.

autors han optat per oferir una ordenació temàtica dels relats, que inclou fins a divuit grans apartats amb diversos subapartats, entre els quals hi ha, per exemple, els referits als temes següents: el coit, el sexe prematrimonial, els enganys masculins, el capellà libidinós, els enganys femenins, la prostitució, la masturbació i l'homosexualitat. Tot plegat fa que aquesta col·lecció sigui de temàtica prou àmplia perquè el lector la pugui contemplar, en paraules dels autors, com una sarcàstica reflexió al voltant del sexe (p. 19).

Com és habitual en les ordenacions temàtiques, el material agrupat en els diversos apartats presenta una diversitat d'estructures narratives i, hi ha, per tant, relats que es poden adscriure a diversos gèneres i subgèneres de la narrativa oral. Només un dels apartats, el primer, titulat «Cuentos del porqué», presenta una homogeneïtat pel que fa al gènere literari. En aquest cas, s'hi agrupen cinc relats etiològics que, d'acord amb les característiques del gènere, situen l'acció en el temps de la creació del món o de la vida de Nostre Senyor i expliquen, en clau d'humor, per què determinats atributs físics o del comportament de les persones o dels animals són com els coneixem. En la resta d'apartats, però, trobem relats pertanyents a diversos gèneres, com la rondalla, la contarella i l'acudit.

Una de les aportacions més rellevants de l'antologia es troba en l'extensa part dedicada a les notes i els comentaris de cadascun dels relats, que ocupa 69 pàgines. Aquesta part constitueix un estudi rigorós i sistemàtic, que aporta anàlisi i reflexió i, per tant, dona una alta qualitat científica a l'antologia. Inclou, sistemàticament, la indicació sobre la procedència dels relats, aporta nombroses referències bibliogràfiques sobre fonts literàries i de la tradició oral, ofereix comentaris de tipus comparatiu i, en els casos en què és possible, n'inclou la catalogació tipològica, és a dir, l'assignació del número del tipus d'acord amb el catàleg internacional de referència d'Uther o d'altres catàlegs tipològics d'abast geogràfic més restringit. Aquesta part, situada al final de l'antologia, com un bloc homogeni, és de gran importància per als especialistes. Els autors, amb bon criteri, l'han posat a continuació de l'antologia pròpiament dita i, d'aquesta manera, el llibre ofereix una doble funcionalitat als futurs lectors. D'una banda, permet la lectura fluida dels relats a les persones que només estiguin interessades pel contingut de les històries i, de l'altra, fa possible la lectura acompanyada de la consulta de les notes i els comentaris que tant interessen els especialistes.

L'alt nivell que presenta aquesta part dedicada a les notes i els comentaris la converteix en un estudi de referència sobre els contes obscens i caldrà tenir-la en compte en les propostes d'assignació de nous tipus susceptibles de ser inclosos en futures revisions i actualitzacions del catàleg tipològic internacional d'Uther. Els autors en són plenament conscients i, així, en la introducció reivindiquen la importància de molts relats que són coneguts amb moltes versions i que, per tant, tenen una llarga tradició literària i folklòrica, però que, tanmateix, no disposen encara d'una adscripció tipològica reconeguda. De fet, dels 470 contes folklòrics obscens que inclou el llibre, només 76 corresponen a números inclosos en els catàlegs de tipus consultats pels autors. Per això, els autors exposen com un dels seus objectius «encontrar acomodo en los catálogos tipológicos, empezando por el internacional de Aarne-Thompson-Uther, a los cientos de tipos que hasta hoy permanecen excluidos, muchos de ellos precisamente por su naturaleza obscena. Es tarea que tímidamente nos hemos atrevido a iniciar en este volumen, pero que

requerirá de un trabajo específico posterior que habremos de acometer algún día» (p. 27).

En resum, el llibre *Sin ropa tendida. Cuentos licenciosos de tradición oral* és un treball extens i solvent, realitzat amb criteris moderns de recollida, fixació, documentació i classificació, que no reelabora literàriament els relats i no evita, per tant, tot allò que avui podem considerar políticament incorrecte, com la misogínia i el masclisme, presents en molts dels contes. Finalment, les il·lustracions que acompanyen els relats, de traçat clar i senzill, obra d'Antonio Vidal Máiquez, són un altre petit luxe d'aquesta col·lecció, ja que hi aporten una elegància absent en aquest tipus de relat, en paraules dels autors (p. 31), i, per tant, contribueixen a augmentar-ne el valor. Gaudiu, doncs, de la lectura d'un llibre que els autors, amb ironia i bon humor, expliquen que es va acabar d'imprimir el dia de San Apapucio, un sant que l'imaginari popular relaciona humorísticament amb relats de la temàtica que ocupa el present llibre. Així, per exemple, un dels que se li atribueixen explica que, en una ocasió, el sant feia penitència al desert, despullat. Només duia posats un barret i unes espardenyes. El diable, per temptar-lo, li va enviar dues noies despullades. El sant, en veure-les, es va tapar els genitals amb el barret. Una de les noies li va preguntar on era el nord i l'altra on era el sud. El sant els ho va indicar amb les mans i, per tant, va haver de deixar anar el barret, que, miraculosament, va quedar suspès en l'aire i no va caure. Bona lectura, doncs, i bon humor.

Notícies · News



XVII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics «L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922-2022). Homenatge a Josep Massot i Muntaner i Joan-Francesc López Casasnovas». Maó, 4-5 de novembre de 2022

XVII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics

Margalida Coll Llompart
Universitat de les Illes Balears, Palma

La XVII edició de la Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics (GEE) va tenir lloc a Maó, a la seu de l'Institut Menorquí d'Estudis, els dies 4 i 5 de novembre de 2022. Aquest esdeveniment fou organitzat pel Grup d'Estudis Etnopoètics (Societat Catalana de Llengua i Literatura de l'Institut d'Estudis Catalans) i congregà investigadors d'arreu dels territoris de parla catalana per tractar el tema del centenari de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922-2022), en homenatge a Josep Massot i Muntaner i Joan-Francesc López Casasnovas.

L'acte inaugural s'inicià amb la benvinguda del conseller de Cultura del Consell Insular de Menorca als assistents a la trobada; seguidament, M. Magdalena Gelabert dedicà paraules d'homenatge a Josep Massot i Muntaner i Josefina Salord, per la seva banda, paraules d'homenatge a Joan F. López Casasnovas. La conferència inaugural, titulada «El futur del l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», va ser a càrrec de Jaume Ayats, comissari de l'Any Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

Després de la pausa, s'inicià el torn de comunicacions. Salvador Rebés presentà «L'estudiant Josep Massot, col·lector de cançons populars de Mallorca» i continuaren Carme Oriol, amb «Més enllà de les cançons. Els materials llegendístics conservats a l'arxiu de l'OCPC»; Emili Samper, amb «Els Segadors: la polèmica per la lletra d'una cançó convertida en himne»; Carme Rubio i Xavier Roviró, amb «La cançó popular o com encarnar la lluita del poble català en la figura d'un heroi osonenc. Bac de Roda», i Irene Muñoz amb «La contribució de la família Albert a l'OCPC».

Fet el recés del dinar, es va reprendre la tanda d'intervencions, que va ser la següent: Jaume Escandell va presentar «La missió de Baltasar Samper i Ramon Morey a les Pitiüses l'any 1928: contextualització social dels materials recollits»; Bàrbara Duran va continuar amb «La missió del 1932 de l'OCPC a Mallorca. Reconstrucció de l'itinerari i la memòria perduda»; Caterina Valriu, amb «Descripció dels materials de l'OCPC conservats a la Biblioteca B. March de Palma», i Margalida Coll, amb «La participació d'Andreu Ferrer en les missions de l'OCPC a les Balears». Josep Nicolau tancà el bloc de la segona part de les comunicacions amb «Cançons populars mallorquines (1896) d'Antoni M. Penya: recerca i divulgació del cançoner popular».

A continuació es va dur a terme una visita guiada a l'exposició «L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1022-2022)», a càrrec novament de Jaume Ayats. Per acabar la jornada, se celebrà una vetllada de glosa improvisada amb els poetes orals de l'associació Soca de mots, en la qual pogueren participar activament els assistents a la trobada.

L'endemà, s'encetaren de bell nou les comunicacions amb les aportacions d'Àngel Vergés, que presentà «Les cançons oblidades de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya»; Alexandre Bataller, amb «Carles Salvador i el cançoner

popular de Benassal»; de Joan Borja, amb «Roc Chabàs i l'Arxiu de l'OCPC: a propòsit dels documents conservats en la camisa 23-XIII dels 'materials Aguiló'», i de Lídia Pérez, amb «'Fila-Or' (Antoni Orfila Pons) i l'OCPC». En darrer lloc es presentà virtualment la comunicació de Laia Beltran i Rut Nolla, titulada «Missió de recerca de Joan Just i Josep Roma per terres tarragonines per a l'OCPC».

Posteriorment es presentaren materials bibliogràfics publicats els anys 2021 i 2022. En primer lloc, el número 10 de la publicació *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* (2021); continuà el número 35 de la revista *Zeitschrift für Katalanistik: Revista d'Estudis Catalans* (2022) i el número 47 de la revista *Caramella*, especial dels cent anys de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Així mateix, també es presentaren un seguit de llibres, molts dels quals publicats pels mateixos autors, com *Les rondalles que l'arxiduc no va publicar* (Galés, 2022), de Caterina Valriu; *La cuina de les Rondalles Mallorquines* (Disset Edicions, 2022), de Caterina Valriu, Paula Valriu i Bàrbara Sagrera; *Entre l'oralitat i l'escriptura* (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2022), de Josep Grimalt; *Llegenda i mite* (Edition Reichebenger, 2021), de diversos autors; *Del viure i de la terra (Palmira Jaquetti al Pallars i la Ribagorça)* (Dansàreu Publicacions, 2022), coordinat per Carme Oriol; *Guia inacabada de la fantasia valenciana* (Diputació de València – Museu Valencià d'Etnologia), de Joan Borja, Francesc Gisbert i Víctor Labrado; *Saoret del Ros (Vida de Salvador Giner Vidal)*, de Joan Borja, i, en darrer lloc, els cinc volums de *L'Obra del Cançoner Popular a les Pitiüses*, que recull els materials reunits al municipi d'Eivissa per Baltasar Samper i Ramon Morey, com a investigadors del projecte de l'OCPC, en 1928. Acte seguit va tenir lloc l'assemblea anual del Grup d'Estudis Etnopoètics, en la qual, entre altres qüestions que s'hi tractaren, es va decidir el tema per a la XVIII Trobada del GEE: «Les formes breus en l'etnopoesia», que es preveu celebrar els dies 3 i 4 de novembre de 2023 a Castelló.

Finalment, després de dinar es va cloure la trobada amb la passejada guiada «Maó: història i literatura», a càrrec d'Ismael Pelegrí, de l'Institut d'Estudis Menorquins.

Jornades Acadèmiques Josep M. Pujol: lletra, relat i rei. Barcelona, 31 de gener i 1 de febrer de 2023

Tot recordant Josep M. Pujol

Anna Gispert Magarolas
Associació de Professionals i Estudiosos en Llengua i Literatura Catalanes (APELLC), Tarragona

Encara amb el record d'haver presentat, el 2022, el llibret editat per l'Associació de Professionals i Estudiosos en Llengua i Literatura Catalanes (APELLC) intitulat *Josep M. Pujol: notes i dos textos sobre tipografia*, a cura de Pere Farrando Canals, associat de l'entitat de la qual Josep M. Pujol va ser el primer president, presentació en què molts dels seus alumnes ens vam aplegar a la sala de graus de la Universitat Rovira i Virgili a Tarragona, glossem, a mena de crònica, les Jornades Acadèmiques «Josep M. Pujol: lletra, relat i rei», celebrades el 31 de gener passat i l'1 de febrer d'enguany a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, unes Jornades dedicades a la figura del savi folklorista, medievalista i tipògraf Josep M. Pujol Sanmartín (1947-2012), nom vinculat també a la direcció honorífica d'aquesta revista, *Estudis de Literatura Oral Popular.*

La primera sessió, que es va dur a terme el dia 31 de gener de 2023, va ser inaugurada pel Molt Honorable President de la Generalitat, Sr Quim Torra, acompanyat per l'Excel·lentíssim Senyor Borja de Riquer, president de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, que va donar la benvinguda a tots els ponents i participants en aquest sentit homenatge al mestre. El 131è president de la Generalitat de Catalunya, en la ponència d'obertura, «La significació de Josep M. Pujol per a la història cultural de Catalunya», va glossar la figura de Josep M. Pujol en la trajectòria cultural del país i en va destacar molts aspectes, com el fet d'haver estat pioner en la creació de l'APELLC, amb seu a la Universitat Rovira i Virgili, l'any 2002 o el fet d'haver contribuït a l'organització de l'Arxiu de Folklore de la mateixa universitat.

Tot seguit, Pere Ignasi Poy, professor de la UB, president de la Societat Catalana d'Història Cultural i *alma mater* de les Jornades, va destacar les contribucions que ha fet l'homenatjat a la medievalística i les projeccions en un futur proper amb aportacions de joves universitaris. La presentació de dos projectes acadèmics va completar la segona part de la tarda. Un, «Josep M. Pujol Opera Mediaevalistica Omnia*,* gestació i bases d'un projecte acadèmico-editorial», una proposta centrada a conèixer i entendre el *Llibre dels feits* del Rei Jaume I d'Aragó (1208-1276) i iniciativa que es proposa de recollir, ordenar, editar i publicar les aportacions del professor Pujol a la medievalística, i l'altre, «Lectures i relectures del *Libre dels feits* (segle XIII) del rei Jaume I d'Aragó. Transferència didàctica al llenguatge videolúdic», una proposta de Clàudia Raventós, docent d'educació secundària, i Anna Saumell, doctoranda en Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra, ambdues vocals de la Societat Catalana d'Història Cultural, una intervenció que presenta un contingut innovador i actual que es proposa continuar desenvolupant i incorporant la saviesa pujoliana.

La segona sessió va tenir lloc el dia 1 de febrer a la tarda. Volem destacar la presència dels ponents tarragonins Carme Oriol i Emili Samper, companys acadèmics i alumnes de Josep M. Pujol a les aules de la Facultat de Lletres de la UB, delegació a Tarragona, i actual Universitat Rovira i Virgili. La ponència de la doctora

Carme Oriol va versar sobre les grans contribucions que Josep M. Pujol ha fet a l'etnopoètica, de les quals es conserven testimonis i documents al Camp de Tarragona i comarques meridionals de Catalunya, majoritàriament, i arreu del país, una gran tasca que continua eixamplant el fons de l'Arxiu de Folklore amb noves aportacions d'estudiosos i col·laboradors d'arreu dels Països Catalans.

Per completar la trajectòria del professor Josep M. Pujol en l'àmbit del folklore i l'etnopoètica, el doctor Emili Samper va dissertar sobre els vint-i-cinc anys de l'Arxiu de Folklore de la Universitat Rovira i Virgili, que té un fons de més de 10.000 documents de diversos gèneres etnopoètics (rondalles, llegendes, anècdotes, tradicions, costums, cançons, fraseologia, etc.) procedents d'entrevistes realitzades, majoritàriament, a les comarques meridionals del Principat de Catalunya. L'Arxiu, el primer del seu gènere vinculat a una universitat catalana, va ser creat el 1994 i ha esdevingut el nucli essencial de la recerca que es du a terme en etnopoètica i folklore, una de les línies del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC).

El darrer bloc de la tarda es va dedicar a Josep M. Pujol tipògraf. Albert Corbeto, docent de l'Escola Eina, com ho havia estat l'homenatjat, va explicitar quines han estat les contribucions de Josep M. Pujol a la història de la tipografia. No hi van faltar representants de diverses universitats catalanes: Juan Jesús Arrausi, docent de l'Escola Elisava - Universitat de Vic, i José Luís Martín, docent de la Universitat de València i gerent de l'Editorial Campgràfic, amb la ponència «Josep M. Pujol com a inspirador d'iniciatives sobre disseny i tipografia».

A tall de conclusió, les Jornades es van cloure amb la intervenció de la 16a presidenta del Parlament de Catalunya, Laura Borràs, que va enaltir el professor Pujol amb la ponència «La presència absent de Josep M. Pujol», al qual es va referir com «un professor que ha deixat petjada amb un llegat que caldrà ordenar i articular per vies professionals».

Al final de cada intervenció, els professionals van ser obsequiats amb el llibret sobre tipografia, editat per l'APELLC, que recupera uns articles de Josep M. Pujol, que eren de difícil accés, des del vessant de professor de tipografia de l'Escola Eina de Barcelona.

Per tancar les Jornades, a més de la presidenta del Parlament, la cloenda va anar a càrrec de Borja de Riquer, president de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, i de Pere-Ignasi Poy, president de la Societat Catalana d'Història Cultural, que van fer una valoració molt positiva de les aportacions dels investigadors. Les Jornades van deixar la via oberta a continuar aplegant i investigant l'obra ingent del professor Josep M. Pujol.

VII Congresso Internacional do Romanceiro em homenagem a Giuseppe Di Stefano. Lisboa, 10-12 de maig de 2023

VII Congresso Internacional do Romanceiro

Emili Samper Prunera
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

Del 10 al 12 de maig de 2023, el Colégio Almada Negreiros de la Universidade Nova de Lisboa va acollir la celebració de la VII edició del Congresso Internacional do Romanceiro, organitzat per l'Instituto de Estudos de Literatura e Tradição de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (UNL) i la Fundación Ramón Menéndez Pidal. Es donava continuïtat, així, a les edicions anteriors del congrés, celebrades a Madrid l'any 2019 i a Coïmbra el 2017, i en aquesta ocasió s'homenatjava Giuseppe di Stefano per la seva important aportació en aquest camp d'estudi.

Durant tres dies, estudiosos procedents d'universitats i centres de recerca d'arreu de la península i també de l'Amèrica Llatina van exposar, debatre i compartir aportacions diverses al voltant de les balades i els romanços tenint-ne en compte aspectes diversos, com l'estudi i l'edició d'aquest gènere, els problemes editorials, la relació amb la cultura digital, la relació amb altres gèneres o les perspectives de futur, entre d'altres.

El congrés, dedicat a Giuseppe di Stefano, que va ser l'encarregat de pronunciar la conferència de cloenda, també va incloure sessions d'homenatge a altres figures importants relacionades amb l'estudi del romanç. Així, es va dedicar una sessió commemorativa a María Goyri i C. Michaëlis de Vasconcelos, una altra en memòria d'Aurelio González Pérez i una en memòria de Josep Massot i Muntaner. En aquest darrer cas, la sessió va estar dirigida per Salvador Rebés, de la Societat Catalana de Llengua i Literatura, i hi van participar Jaume Ayats, de la Universitat Autònoma de Barcelona, que va parlar de Josep Massot i l'Obra del Cançoner, i Núria Mañé, directora de Publicacions de l'Abadia de Montserrat, que va parlar de Josep Massot com a editor de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Totes les intervencions van acostar als assistents la vàlua professional de Josep Massot, però també la seva vàlua humana, i van compartir importants documents gràfics sobre el tema estudiat.

La participació catalana en aquest congrés es va concretar, a més, en les intervencions en format de comunicació de Salvador Rebés, del Grup d'Estudis Etnopoètics, que va parlar dels cent cinquanta anys del *Romancero catalán* (1873-1876) de Celestí Pujol i Camps; d'Emili Samper, de la Universitat Rovira i Virgili, que va parlar de la presència del romanç a l'Arxiu de Folklore de la URV; de Lluc Solé, de Càntut, que va explicar aquest cançoner digital i la seva potencialitat, i de Ramon Vilar, de la Fonoteca de Música Tradicional Catalana, que va parlar de versions inèdites d'*El comte Arnau* a l'arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. A aquestes intervencions cal sumar-hi dues conferències plenàries: la de Vicenç Beltran, de la Universitat de Barcelona, sobre música i tradicionalització i la d'Emilio Ros-Fábregas, de la Institució Milà i Fontanals del CSIC, amb unes interessants aproximacions al romancer des de la musicologia, que van incloure reflexions sobre el paper que hi pot tenir la intel·ligència artificial.

La celebració d'aquest congrés ha permès recuperar la normalitat, després de les circumstàncies obligades per la pandèmia, i ha animat els participants i organitzadors a donar continuïtat a aquestes trobades científiques amb la intenció d'arribar a un públic més ampli i d'obrir noves perspectives d'estudi entorn d'aquest gènere tradicional.

Normes per a la tramesa i publicació d'originals

La revista *Estudis de Literatura Oral Popular* publica aportacions científiques originals. El Comitè Científic, amb l'assistència del Consell de Redacció i d'especialistes aliens a la Universitat Rovira i Virgili, valora els originals entregats i aprova la conveniència o no de la seva publicació.

Els treballs han de complir les normes següents per a la seva publicació:

1. Llengua

Els articles poden estar escrits en català, anglès, aragonès, castellà, francès, gallec, italià, occità i portuguès.

2. Extensió

(a) articles: 8.000 paraules, incloent bibliografia, annexos i figures (gràfics, fotografies, mapes, etc.); en l'apartat Dossier monogràfic els coordinadors poden establir extensions diferents;

(b) notícies: 1.000 paraules;

(c) ressenyes: 3.000 paraules;

3. Títol i autoria

(a) títol inicial (en lletra Times New Roman (TNR), mida 14, en negreta i centrat);

(b) nom i cognoms de l'autor o autors (en cursiva), nom de la institució a la que pertanyen i adreça de correu electrònic (en lletra TNR, mida 12, centrada).

4. Resums i paraules clau

(a) resum, en l'idioma original del text i en anglès, de 200 paraules, que mostri els continguts i els resultats del treball (en lletra TNR, mida 10, en cursiva, alineat a la dreta i a l'esquerra i interlineat senzill);

(b) cinc paraules clau en l'idioma original del text i en anglès per facilitar la indexació de l'article (en lletra TNR, mida 10, en cursiva, alineat a la dreta i a l'esquerra i interlineat senzill);

5. Format i tipografia:

(a) configuració de la pàgina: DIN A4 (21 x 29,7 cm) amb tots els marges de 2,5 cm;

(b) el cos del text ha d'estar escrit en lletra TNR, mida 12, alineat a la dreta i a l'esquerra i amb un interlineat d'1,5 línies;

(c) els títols de les seccions i subseccions han d'anar numerats (1, 2, 2.1, etc.), han d'estar escrits en lletra TNR, mida 12 i en negreta.

(d) les notes també han d'estar escrites en lletra TNR, però amb mida 10 i interlineat senzill;

(e) els paràgrafs no s'espaiaran i s'introduirà un sagnat de 0,5 cm. a l'inici, excepte en el primer paràgraf de cada secció, que no tindrà sagnat;

(f) les pàgines han d'anar numerades i incloure les notes al peu de cada pàgina i les referències bibliogràfiques al final del text;

(g) es faran servir les cometes angulars, del tipus « ».

6. Cites

(a) totes les cites, directes o indirectes, han de remetre a la bibliografia final.

(b) les cites textuals inferiors a quatre línies aniran en el cos de text, en lletra rodona i entre cometes; si són més de quatre línies, aniran com a paràgraf a part, en lletra rodona i sense cometes, amb un cos de lletra TNR 10, interlineat senzill i un sagnat d'1 cm.

7. Referències bibliogràfiques

(a) per a les citacions en el cos del text, s'usarà el sistema autor-data, amb el primer cognom de l'autor (dins o fora del parèntesi) seguit de la data i, després de dos punts, el número de la pàgina citada o l'interval de pàgines: (Cognom data: pàgina), (Cognom data), Cognom (data: pàgina).

(b) només s'usarà el segon cognom quan a la bibliografia hi aparegui més d'un amb el mateix cognom;

(c) en el cas de fer referència a més d'una obra del mateix autor i any, s'usaran lletres en minúscula després de la data;

(d) si l'obra té més d'un autor (fins a tres), se separaran els noms mitjançant punt i coma. A partir de quatre autors només s'inclourà el primer seguit de *et alii*.

(e) les referències bibliogràfiques apareixeran ordenades alfabèticament al final, amb el text justificat i sagnia francesa d'1 cm. Per norma general, el cognom de l'autor s'escriurà en versaletes. Les referències s'adaptaran als exemples següents:

i) Llibres: Cognom, Nom (any): *Títol*. Col·lecció. Lloc d'edició: Editorial.

Exemple: Oriol, Carme; Josep M. Pujol (2008): *Index of Catalan Folktales.* Folklore Fellows' Communications 294. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

ii) Capítols o apartats de llibres: Cognom, Nom (any): «Títol del capítol». Dins Nom Cognom (ed.): *Títol del llibre.* Lloc d'edició: Editorial, p. x-y.

Exemple: Dégh, Linda (1972): «Folk narrative». Dins Richard M. Dorson (ed.): *Folklore and folklife. An introduction.* Chicago/London: The University of Chicago Press, p. 54-83.

iii) Articles en revistes o publicacions periòdiques: Cognom, Nom (any): «Títol de l'article». *Títol de la Revista* núm. x (data): y-z.

Exemple: Pujol, Josep M. (1994): «Variacions sobre el diable». *Revista d'etnologia de Catalunya* núm. 4 (febrer 1994): 44-57.

iv) En els documents que es poden trobar a Internet, s'haurà d'indicar, a més de la citació correcta, l'adreça sencera i la darrera data d'accés.

Exemple: *RondCat: cercador de la rondalla catalana.* Arxiu de Folklore. Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgi-

li <http://www.sre.urv.cat/rondcat> [data de consulta: novembre de 2011].

8. Il·lustracions

Si l'article conté il·lustracions, aquestes s'han de lliurar de manera independent i han de tenir la qualitat suficient per a ser reproduïdes. Poden enviar-se en suport informàtic, en els formats més usuals (preferentment .jpg) i s'haurà d'indicar on posar-les.

9. Sistema de selecció

Els articles rebuts que compleixin les normes assenyalades seran informats anònimament per dos avaluadors i, en un termini màxim de tres mesos, es comunicarà als autors l'acceptació o no de l'original. Ambdós informes hauran de ser positius per tal que l'article sigui publicat; si un no ho fos, s'enviarà el text a un tercer avaluador, el dictamen del qual serà decisiu.

10. Condicions d'edició

Tot article que no acompleixi els requisits de format, de presentació, contingut, termini o adequació i correcció lingüística, serà retornat al seu autor. La publicació a la revista no dóna dret a cap mena de remuneració.

11. Responsabilitat i acceptació per part dels autors

L'autor és l'únic responsable del contingut de l'article. La presentació d'un original a la revista *Estudis de Literatura Oral Popular* comporta l'acceptació de totes aquestes normes per part de l'autor.

12. Difusió

La revista es difon a través d'Internet sota llicència Creative Commons i en format paper amb impressió per comanda.

13. Enviament d'originals

S'enviaran en suport informàtic, preferiblement en format Word (.doc), a través de correu electrònic, o bé en format paper i electrònic a:

Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Avinguda de Catalunya, 35
43002 Tarragona
folk@urv.cat

Guidelines for authors

The journal *Studies in Oral Folk Literature* publishes original scientific papers. The Scientific Committee, with the assistance of the Editorial Board and specialists from outside the Universitat Rovira i Virgili, assesses the papers submitted and decides whether or not they are suitable for publication.

If they are to be published, the papers must conform to the following guidelines:

1. Language

The papers can be written in Catalan, Aragonese, English, French, Galician, Italian, Occitan, Portuguese or Spanish.

2. Length

(a) Articles: 8,000 words, including bibliography, annexes and figures (graphics, photographs, maps, etc.). The coordinators may allow different lengths in the monographic section.

(b) Notes: 1,000 words.

(c) Reviews: 3,000 words.

3. Title and name of author

(a) Initial title (14-point Times New Roman [TNR] font, bold and centred).

(b) Name and surnames of the author or authors (in italics), name of the institution to which they are affiliated and e-mail address (in 12-point TNR font and centred).

4. Abstracts and key words

(a) Abstracts should be in the same language as the text and in English, 200 words long, and reveal the content and the results of the work (in 10-point TNR font, in italics, justified left and right, and single-spaced.

(b) Five key words in the same language as the text and in English to make it easier to index the paper (in 10-point TNR font, italics, justified left and right and single-spaced).

5. Format and typography

(a) Configuration of the page: DIN A4 (21 x 29.7 cm) with 2.5 cm margins.

(b) The body of the text must be written in 12-point TNR font, justified left and right with 1.5 line spacing.

(c) The headings of all sections and subsections must be numbered (1, 2, 2.1, etc.), and written in 12-point, bold TNR font.

(d) Notes should also be written in TNR font, but 10 point and single-spaced.

(e) Paragraphs shouldn’t be blocked and the first line indented by 0.5 cm, except in the first paragraph of each section, which will not be indented.

(f) The pages must be numbered and include the notes at the foot of each page and the bibliographical references at the end of the text.

(g) All originals presented in Romance languages should use angle quotes (« »).

6. Quotes

(a) Every quote, direct or indirect, will reappear in the final bibliography.

(b) Quotes that are less than four lines long need to be incorporated into the text, in round type and enclosed in quotation marks; if they are more than four lines long, they must be set off as a different paragraph, in round type and without quotation marks, in 10-point TNR font, single-spaced and indented by 1 cm.

7. Bibliographical references

(a) For quotes in the body of the text, use the author-date system, with the first surname of the author (before or inside the bracket) followed by the date, a colon and the number of the page (or page range) cited: (Surname date: page), (Surname date), Surname (date: page).

(b) The second surname will only be mentioned if there is more than one author in the bibliography with the same surname.

(c) Should references be made to more than one work by the same author from the same year, lower case letters will be placed after the date.

(d) If a work has more then one and up to three authors, the names will be separated with a semicolon. If there are four or more authors, only the first name will be mentioned followed by *et alii*.

(e) The bibliographical references will be put in alphabetical order at the end, the text must be justified and hanging indented (1 cm.). As a general rule, the author's surname will be in small capitals. The bibliographical references must follow the examples below:

i) Books: Surname, Name (year): *Title*. Collection. Place of publication: Publisher.

Example: Oriol, Carme; Josep M. Pujol (2008): *Index of Catalan Folktales*. Folklore Fellows' Communications 294. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

ii) Chapters or book sections: Surname, Name (year): «Title of the chapter». In Name Surname (ed.): *Title of the book*. Place of publication: Publishers, p. x-y.

Example: Dégh, Linda (1972): «Folk narrative». In Richard M. Dorson (ed.): *Folklore and folklife. An introduction*. Chicago/London: The University of Chicago Press, p. 54-83.

iii) Articles in journals or periodicals: Surname, Name (year): «Title of the article». *Title of the Journal* no. x (date): y-z.

Example: Pujol, Josep M. (1994): «Variacions sobre el diable». *Revista d'etnologia de Catalunya* no. 4 (February 1994): 44-57.

iv) For documents that can be found on Internet, as well as the correct citation , give the full address and the last date of access.

Example: *RondCat: Catalan Folk Tales Search Engine*. Folklore Archive. Department of Catalan Studies of the Universitat Rovira i Virgili <http://www.sre.urv.cat/rondcat> [last access: November 2011].

8. Illustrations

If an article contains illustrations, they should be submitted separately and must be of sufficient quality to be printed. The can be submitted in the most common electronic formats (preferably .jpg) and instructions about where they are to appear must be given.

9. Selection process

The papers submitted that follow the guidelines described above will be reviewed anonymously by two reviewers and, within a maximum of three months, authors will be told whether their papers have been accepted for publication or not. Both of the reviewers' reports must be favourable if the paper is to be published; if one of the reviews is not favourable, the text will be sent to a third reviewer, whose decision will be final.

10. Conditions of publication

All papers that do not comply with the requirements of format, presentation, content, deadlines or appropriateness or accuracy of language will be returned to their authors. Publication in the journal does not involve any form of remuneration.

11. Responsibility of the authors

The authors are exclusively responsible for the content of the article. Submitting an original paper to the journal *Studies in Oral Folk Literature* means that authors must accept all these requirements.

12. Publication

The journal is published online under a Creative Commons licence and will be printed on demand.

13. Submission of originals

All originals must be sent in electronic format, preferably Word (.doc), by e-mail, or in electronic and paper format to the following address:

Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Avinguda Catalunya, 35
43002 Tarragona
folk@urv.cat

Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

ISSN: 2014-7996 | http://revistes.publicacionsurv.cat/index.php/elop

BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Informació del subscriptor

Nom: ....

Cognoms: ....

Institució: .... CIF: ....

Direcció: ....

Població: .... Província: ....

Codi postal: .... País: ....

Adreça electrònica: ....

Telèfon: ....

Data: .... Signatura: ....

Subscripció

☐ Tarifa bianual (2 números): 20 €

Números solts

Preu per exemplar: 12 €

Indiqueu els números: ....

Modalitat de pagament

Transferència al número de compte del banc BSCH

C/C 0049 1877 49 2910661321AL

IBAN: ES64 0049 1877 49 2910661321

SWIFT: BSCHESMMXXX

☞ Per a formalitzar la subscripció cal enviar una còpia digitalitzada de la butlleta amb les dades correctament introduïdes i una còpia del justificant de la transferència bancària a l'adreça de correu electrònic següent: folk@urv.cat

[publicacions]
urv